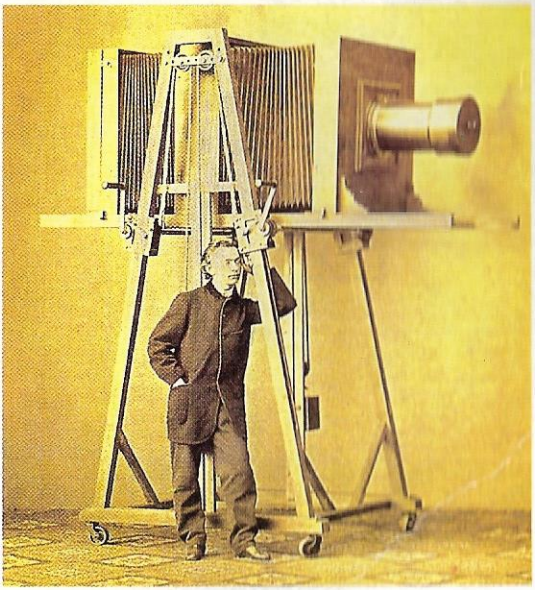
100 pagine IL SAPERE 1500 lire

ENCICLOPEDIA TASCABILE

STORIA DELLA FOTOGRAFIA

DIEGO MORMORIO



TASCABILI ECONOMICI NEWTON

ECA
di Valdesi
lice
31

BIBLIOTECA
Società di Studi Valdesi
Torre Pellice
I
1281

Dono Gabriella Balbesio 2011 I 1281

Il sapere

Enciclopedia tascabile
diretta da Roberto Bonchio

124

Gabriella -

In copertina: Ludwig Angerer, *Apparecchio fotografico presentato a Vienna nel 1865*
Design: Alessandro Conti

Prima edizione: giugno 1996
Tascabili Economici Newton
Divisione della Newton & Compton editori s.r.l.
© 1996 Newton & Compton editori s.r.l.
Roma, Casella postale 6214

ISBN 88-8183-513-4

Stampato su carta Bulky Standard della Cartiera Videm Papir d.o.o.
distribuita dalla Eurofin s.r.l., Milano
Copertina stampata su cartoncino Fine Art Board della Cartiera di Aanekoski

Diego Mormorio

Storia della fotografia

Tascabili Economici Newton

RSV P28 5411

Tascabili Economici Newton, sezione dei Paperbacks
Pubblicazione settimanale, 22 giugno 1996
Direttore responsabile: G.A. Cibotto
Registrazione del Tribunale di Roma n. 16024 del 27 agosto 1975
Fotocomposizione: Sinnos Coop. Sociale a r.l., Roma
Stampato per conto della Newton & Compton editori s.r.l., Roma
presso la Rotolito Lombarda S.p.A., Pioltello (MI)
Distribuzione nazionale per le edicole: A. Pieroni s.r.l.
Viale Vittorio Veneto 28 - 20124 Milano - telefono 02-29000221
telex 332379 PIERON I - telefax 02-6597865
Consulenza diffusionale: Eagle Press s.r.l., Roma

Indice

p. 9 Premessa

L'invenzione

10 Dall'incisione alla fotografia
12 Per oltre trent'anni alla ricerca dell'invenzione
16 Dal diorama alla dagherrotipia
22 L'invenzione del negativo
24 Altri inventori

Realismo, pittorialismo, illusionismo

27 Dagherrotipisti e calotipisti
32 Ruskin "dagherrotipista"
34 Profeti del pittorialismo
36 Nadar e l'âge d'or del ritratto fotografico
43 La stereoscopia e l'illusione della profondità
44 Collodio e bianco d'uovo
46 La ricerca del colore

Fotografia, guerre e realtà sociale

50 Crimea, la prima guerra fotografata
52 Un evento fotografico: la guerra civile americana
54 Dall'anonimato della prima guerra mondiale alla fama di Capa
57 I padri della fotografia sociale
59 August Sander
60 La Farm Security Administration
63 Dai giornali illustrati alla nascita del fotogiornalismo
67 Il mito di «Life»
70 Vishniac e il destino degli ebrei d'Europa

Da «Camera Work» alla fotografia sperimentale e alle ricerche della nuova fotografia americana

73 Al 291 della Quinta strada

p. 75 Astrattisti e "fotomontatori"
79 Man Ray
83 Moholy-Nagy
87 La fotografia sperimentale dopo l'avanguardia storica: la "Subjektive Fotografie"
89 La nuova fotografia americana

92 Cronologia

95 Bibliografia

Premessa

Nonostante intere popolazioni, in diversi angoli del pianeta, continuino a ignorarne o a temerne l'esistenza, è difficile immaginare il mondo senza la fotografia.

Infatti, mentre in molte popolazioni *primitive*, o semplicemente non occidentalizzate, l'immagine fotografica è ancora un tabù – il mezzo di un sortilegio –, noi fondiamo una parte fondamentale della nostra cultura e del nostro sapere sulle fotografie.

La fotografia è ormai per noi arte, storia, scienza, divertimento. Qualcosa da cui non possiamo separarci. Tanto che, se improvvisamente dovessimo fare a meno del mezzo fotografico e delle fotografie che abbiamo accumulato, vivremmo una sorta di naufragio: di perdita della memoria e, insieme, di terribile indebolimento della nostra identità culturale.

Questo perché, come ho cercato di chiarire nel mio libro intitolato *Un'altra lontananza. L'Occidente e il rifugio della fotografia*, l'invenzione dell'immagine fotografica sintetizza meglio di ogni altra il senso e il cammino della cultura occidentale. Ragione per cui possiamo considerare appropriatissima la definizione di Alberto Savinio, che la chiamò «fatale».

Ma, tralasciando ogni ragionamento sul cammino antropologico che portò alla nascita della fotografia – e rinviando per questo riguardo i lettori che ne avessero curiosità al volume che ho citato –, in questa *Storia* seguiremo gli sviluppi dell'invenzione vera e propria, per poi toccare alcune problematiche fondamentali.

L'invenzione

Dall'incisione alla fotografia

In una conversazione con il suo conterraneo Osvaldo Ferrari, discutendo intorno a Melville e *La balena bianca*, lo scrittore argentino Jorge Luis Borges dice: «Poiché mi piace molto l'etimologia, vorrei ricordare – non è un fatto troppo noto – che la parola inglese "black", nero, e quella spagnola "blanco", come le sue consorelle francese, portoghese e italiana, hanno la stessa radice. Credo, per quanto riguarda l'inglese, che la parola sassone abbia dato origine a due parole: "bleak", che significa scolorito (si dice "in bleak mood" di una persona che sia svogliata, malinconica) e "black", nero. Ma tanto "black" quanto lo spagnolo "blanco" hanno la stessa radice, perché al principio "black" non significava nero ma senza colore. In inglese poi questo non aver colore si è indirizzato dalla parte dell'ombra, e abbiamo "black" col significato di nero; mentre nelle lingue romanze lo ha fatto dalla parte della luce, della chiarità, e in spagnolo, in italiano, in francese, in portoghese si ha bianco nel significato di chiaro. È strano che questa parola si sia ramificata e abbia preso due significati opposti, giacché siamo soliti vedere il bianco come l'opposto del nero. Ma la parola dalla quale nascono entrambe significa: senza colore. Poi, come ho detto, ha preso due diverse direzioni»[1].

È in questa accezione di "senza colore" che il bianco e il nero sono stati considerati simboli del lutto. Sicché a seconda dei luoghi, di fronte a un evento luttuoso, nelle "società tradizionali" si usa ancora vestirsi di nero o di bianco. Queste due tinte sono state cioè considerate in contrapposizione al simbolo vitalistico dei colori.

[1] *Libro de diálogos. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Osvaldo Ferrari*, Buenos Aires 1986, trad. it. di F. Tentori Montalto (Jorge Luis Borges, *Altre conversazioni con Osvaldo Ferrari*), Milano, Bompiani, 1989, p. 43.

Per quanto riguarda la fotografia l'espressione «foto in bianco e nero» è entrata nella terminologia solo dopo l'invenzione della fotografia a colori, poiché inizialmente e fino all'avvento dell'*autocromia* – e cioè del primo procedimento a colori pratico e disponibile sul mercato, brevettato da Auguste e Louis Lumière nel 1904 – si parlava di immagini monocromatiche: di fotografie in cui le forme e i colori di un determinato soggetto venivano rappresentati attraverso la scala di un unico colore che poteva essere il grigio della dagherrotipia e della ferrotipia, il verde del positivo diretto su carta di Bayard, il giallo delle carte al sale, il blu della cianotipia, ecc.

L'espressione «fotografia in bianco e nero» fu pertanto inizialmente intesa come sinonimo di «fotografia a un solo colore», anche se soprattutto il pubblico dei consumatori la vide in contrapposizione alla fotografia a colori e dunque nell'accezione etimologica ricordata da Borges.

Nondimeno fu solo con l'affermazione e il miglioramento delle moderne carte alla gelatina bromuro d'argento (messe in commercio intorno al 1880) che cominciò a perfezionarsi quella scala di grigi cui siamo oggi abituati, che va dal nero profondo al bianco netto. Quel tipo di stampa che ha avuto in Ansel Adams il suo più grande maestro.

I grandi fotografi, diversamente dal vasto pubblico, hanno comunque sempre considerato questa gradualità di colore su cui si fonda la fotografia monocromatica come una sorta di territorio sterminato. Hanno cioè sempre visto la scala monocromatica come un'intera tavolozza. Così, usando la fotografia in bianco e nero, essi hanno vagato dentro tutta l'estensione del grigio: e in questo vagare si sono affascinati e hanno affascinato.

Non dunque «assenza di colore», come nel brano di Borges, ma ricerca dell'essenzialità della forma attraverso l'estensione di un unico colore. Questo è sempre stato e continua ad essere il senso della «fotografia in bianco e nero».

Quello che è cambiato è semmai il fatto che un vasto pubblico ha cominciato a riconoscere questa potenzialità da sempre nota ai fotografi: e ciò ha allargato il mercato giornalistico del b/n e ha permesso ai fotografi di lavorare più liberamente.

In questo modo negli ultimi anni le fotografie in bianco e nero hanno trovato sempre maggiore spazio anche nelle riviste illustrate che sembravano nate per ospitare soltanto immagini a colori. Lentamente esse sono divenute sinonimo di raffinatezza. Tanto che la pubblicità – che per sua natura cerca di toccare le corde più sensibili del pubblico – ne ha fatto di recente un considerevole utilizzo.

Molti ormai associano le immagini in bianco e nero alla figura del fotografo professionista e le considerano una sorta di opposto delle proprie fotocolor delle vacanze. Sicché da "materiale povero" esse sono divenute "materiale d'élite".

Questa *rivalutazione* del bianco e nero corrisponde, dunque, per il vasto pubblico, a una legittimazione della fotografia non più fondata sul vecchio luogo comune per cui una fotografia veniva considerata "artistica" se somigliava a una pittura.

L'assenza di colore, infatti, semmai rievoca una certa somiglianza della fotografia con le tecniche incisorie, che sono le più dirette cugine dell'arte fotografica e che continuano ad avere un certo pubblico di raffinati cultori, da cui provengono alcuni degli attuali collezionisti di fotografie.

Allo stesso modo, del resto, Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) – cresciuto in un'agiata famiglia di Chalon-sur-Saône – partì dalla litografia per diventare il primo fotografo della storia.

Per oltre trent'anni anni alla ricerca dell'invenzione

Il destino di Niépce s'intreccia con quello del fratello Claude, con cui condivise, oltre che una passione – quasi maniacale – per la tecnologia, quella che può veramente essere detta una *fraterna amicizia*. Tanto che nel 1824, quando pensava di aver trovato il metodo per fissare le immagini della camera oscura[2], Nicéphore scrisse al fratello dicendogli di voler con-

[2] Il principio della camera oscura è conosciuto sin dall'antichità greca. Originariamente essa era data da una stanza buia in cui, da un piccolissimo foro praticato in una delle pareti, entrava un'immagine che andava a proiettarsi sulla parete di fronte. Nel 1685 il monaco Johann Zahn realizzò la prima camera oscura portatile di tipo *reflex*, in cui cioè l'immagine, che nelle camere oscure semplici risulta capovolta, viene raddrizzata per via di uno specchio inclinato.

dividere con lui i successi dell'invenzione, a ragione del fatto di aver cominciato la ricerca insieme, negli anni di Cagliari.

Ma questa lettera, datata 16 settembre 1824, al di là dell'attestazione di un sentimento, risulta importante proprio per il fatto di informarci che le prime ricerche Niépce le condusse insieme al fratello e a Cagliari: dunque tra il 1796 e il 1797. È questo infatti il periodo in cui i fratelli Niépce furono insieme nella città sarda, dove, di questo loro passaggio, rimane un documento: il certificato di battesimo di un figlio di Nicéphore, morto poi prematuramente: «Il 1 ottobre 1797 io sottoscritto vice Parroco nella Primaziale di Cagliari battezzo solennemente secondo il rito della S.R. Chiesa un bambino nato oggi stesso figlio legittimo di Monsieur Niceforo Giuseppe Niépce nativo di Chalon sur Saône, e Maria Caterina, Agnese, Antonietta Romero della città di Nizza: cui imposi per nome Luigi Claudio, Giacinto, Salvatore, Leonardo. Pad.ni Monsieur Giovanni Luigi Arnoux, nativo della città di Nizza, e Angela Musu di Palermo. In Fede, il Teologo Felice Maria Nater Vice Parroco».

Le ricerche di Niépce, dunque, durarono oltre trent'anni: dal 1797 fino alla sua morte, avvenuta il 5 luglio 1833.

La data del 1797, del resto, non è per niente improbabile, in quanto sembra accertato che, sin dai primi tentativi, Niépce si sia ispirato alla tecnica della litografia, che proprio in quell'anno cominciava a diffondersi[3].

Sembra però quasi certo che, dopo alcuni infruttuosi tentativi, Nicéphore e Claude Niépce abbiano abbandonato quella loro ricerca per concentrarsi su un'altra che li tenne occupati per diversi anni: quella finalizzata alla costruzione del loro *pireoloforo*, vale a dire un motore propulsore – funzionante con combustibile vegetale (polvere di licopodio) e carbon fossile –, che venne sperimentato su barche, nei fiumi Saona e Senna, e brevettato nel 1807.

Quando, verso il marzo del 1816, nel villaggio di Saint-Loup-de-Varennes, Nicéphore riprese i suoi tentativi di fissare chimicamente le immagini della camera oscura, usando carta

[3] La tecnica della litografia venne inventata nel 1896 dal tedesco Aloys Senefelder. Il procedimento, chiamato inizialmente *stampa chimica su pietra*, usa quale matrice una lastra di carbonato di calcio, detto *calcare litografico*, il quale dopo una leggera acidificazione rifiuta l'inchiostro nelle parti non disegnate.

sensibilizzata con cloruro d'argento, Claude si trovava a Parigi, cercando di suscitare l'interesse per questo motore.

Il primo aprile Nicéphore gli scrive: «Gli esperimenti che ho fatto mi portano a ritenere che il mio procedimento, riguardo all'effetto principale, darà buoni risultati». E poi aggiunge qualcosa che ci lascia capire quanta fosse la fiducia che il ricercatore di Chalon nutriva in se stesso: «devo riuscire a fissare i colori: è quello che mi tiene occupato e ciò è della massima difficoltà»[4].

Niépce, dunque, pensava addirittura alla fotografia a colori. Ma, a dispetto della sua fiducia, tutto era destinato a procedere con molta lentezza. Infatti, questi primi tentativi, realizzati con tre differenti camere oscure di fabbricazione locale, lo condussero a riprendere delle vedute – sempre dal medesimo punto: il primo piano della Maison du Gras –, senza però riuscire a trovare un fissaggio migliore di quello, solo parziale, fatto con l'acido gallico, per cui le immagini dopo una certa esposizione alla luce diurna scomparivano. Allo stesso modo, non riuscì a trovare un metodo che gli consentisse di ottenere da quelle immagini negative delle copie in cui le luci e le ombre corrispondessero alla realtà. Per questa ragione, dopo diverse prove, cambiò cammino: invece di cercare delle sostanze che annerissero, si mise alla ricerca di una sostanza che scolorisse all'azione della luce. E la trovò nel bitume di Giudea, usato dagli incisori, il quale esposto alla luce s'indurisce.

Il procedimento era molto semplice. Niépce scioglieva il bitume nell'olio di lavanda e lo stendeva su una lastra metallica, poi sovrapponeva a questo strato un'incisione resa trasparente con un bagno oleoso. Una volta esposto alla luce per circa tre ore, il bitume diventava duro nelle parti attraversate dai raggi – e cioè in quelle corrispondenti alle zone bianche –, rimanendo invece molle sotto le zone scure dell'incisione, dalle quali veniva rimosso con olio di lavanda e trementina. A questo punto la lastra poteva essere inchiostrata e stampata con un torchio tipografico.

In questo modo, Niépce, abbandonò la via del *negativo* e si

[4] Victor Fouque, *La vérité sur l'invention de la photographie: Nicéphore Niépce, sa vie, ses essais, ses travaux*, Parigi, Libraire des Auteurs et de l'Académie des Bibliophiles, 1867, p. 61.

volse completamente alla tecnica del *positivo diretto*, la stessa che seguirà il suo futuro socio Louis-Jacques Mandé Daguerre.

La migliore fra le diverse immagini realizzate con questo procedimento cui giunse nel 1822, chiamandolo *eliografia*, Niépce la ricavò da un'incisione raffigurante il cardinale d'Amboise, nel 1826. Anno in cui cominciò a cercare di fissare, con questa tecnica, le immagini della camera oscura.

Dopo molte prove nel 1827, usando una lastra di peltro di 20,3 per 16,5 centimetri, riuscì ad ottenere una veduta dalla finestra del primo piano della sua casa di campagna presso Saint-Loup de Varenne.

Questa immagine – per la verità appena percettibile – è la più antica fotografia giunta fino a noi ed è stata ritrovata da Helmut Gersheim nel 1952 in Inghilterra. Essa era stata donata dall'autore al progettista di giardini Francis Bauer, il quale aveva inutilmente tentato di far interessare all'invenzione di Niépce la Royal Society, di cui era membro[5].

In quell'anno Nicéphore era dovuto andare a Londra, dove il fratello – che si era trasferito lì nel tentativo di lanciare il *pireoloforo* – era gravemente ammalato.

Per uno di quei misteriosi segni del destino, sir Humphrey Davy, che proprio nel 1827 era diventato presidente della Royal Society, non venne a conoscenza delle ricerche di Niépce. Se ciò fosse avvenuto, sarebbe cambiato tutto il corso dell'invenzione della fotografia. Davy, infatti, nel 1819 aveva scoperto la proprietà dell'iposolfito di sodio di sciogliere i sali d'argento. Se fosse, dunque, entrato in contatto con Niépce, quest'ultimo avrebbe risolto quel problema del fissaggio che lo aveva inutilmente tenuto occupato al tempo in cui aveva cercato di fotografare usando il negativo di carta. In questo modo tutta la gloria dell'invenzione sarebbe andata al ricercatore di Chalon e la fotografia su carta (col sistema negativo-positivo) si sarebbe affermata dieci anni prima.

Ma come il fratello Claude, Nicéphore non ebbe modo di vedere il successo del *pireoloforo* – che mai venne – né quello

[5] Un'altra immagine, quella della tavola apparecchiata, anch'essa famosissima, viene in molte storie della fotografia attribuita a Niépce, ma questa attribuzione sembra, per diverse ragioni, non essere esatta.

dell'invenzione della fotografia. A godersi la gloria e la fortuna economica di quest'ultima fu soltanto il figlio Isidore e, soprattutto, Louis-Jacques Mandé Daguerre, col quale il 4 dicembre 1829 aveva firmato un accordo societario, per la durata di dieci anni.

Dal diorama alla dagherrotipia

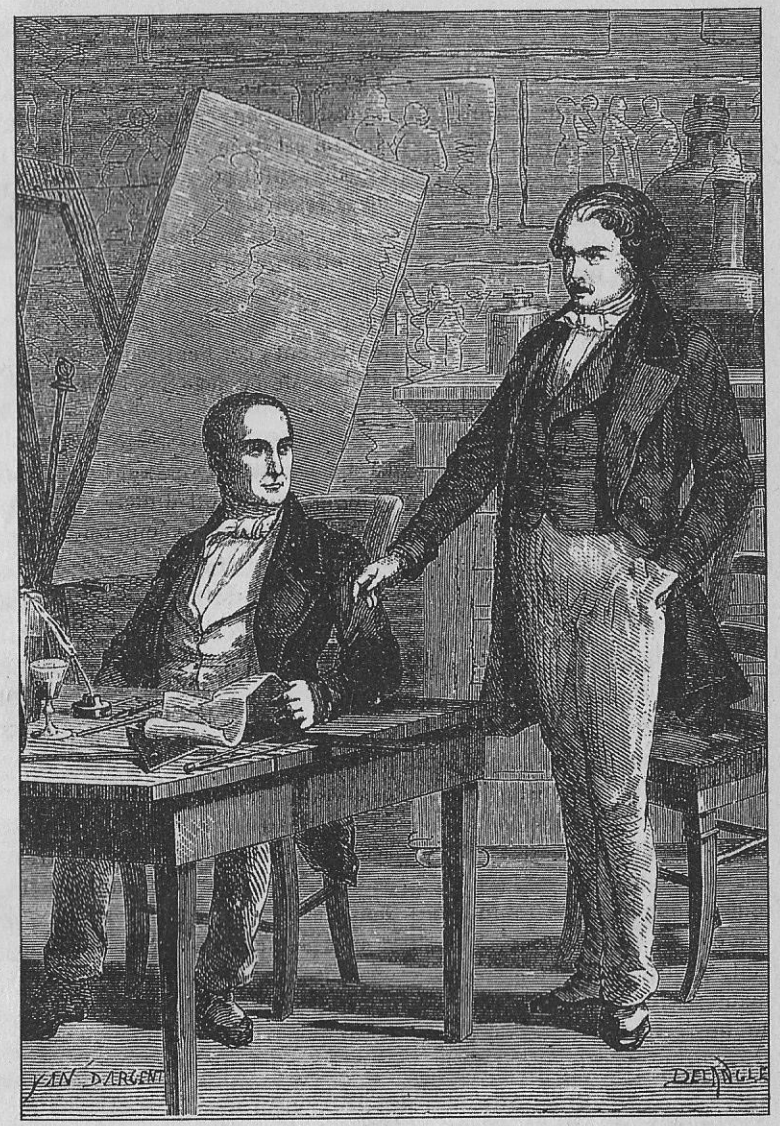
Daguerre, nato nel 1787, era di ventidue anni più giovane di Niépce. Figlio di un impiegato presso la tenuta reale di Orléans, dimostrò sin da piccolo un grande talento per il disegno, che lo portò a diventare, a sedici anni, assistente del napoletano Ignazio Degotti, scenografo dell'Opéra di Parigi. Resosi indipendente, lavorò con Prévost alla realizzazione di diversi *panorami*, e cioè di grandi scenari pittorici che erano alla base di uno spettacolo allora assai di moda.

Ognuno di questi dipinti aveva uno sviluppo lineare di diversi metri e veniva presentato su una superficie a 360 gradi, all'interno di un edificio appositamente costruito, con un'illuminazione che non lasciava vedere altro. Il pubblico guardava la scena dall'alto di una piattaforma e, girandosi su se stesso, aveva la sensazione di trovarsi, a seconda del soggetto, al centro di uno scenario naturale o di una città sconosciuta.

A partire dall'esperienza del *panorama*, nel 1822 Daguerre, in società con Charles Bouton, lanciò il *diorama*: uno spettacolo di immagini che, attraverso particolari effetti di luce, creava una fortissima illusione della realtà.

Per un primo abbozzo delle sue immagini, egli faceva ricorso alla camera oscura. Ciò lo portò all'idea di fissare chimicamente le figure che si disegnavano dentro questo apparecchio. A quella sua famosa idea fissa.

Subito dopo la morte di Daguerre, il chimico francese Jean Baptiste André Dumas raccontò che un giorno del 1827, dopo una sua conferenza alla Sorbonne, venne avvicinato da una donna che gli disse: «Signor Dumas, devo farle una domanda che è di vitale importanza, per me. Sono la moglie di Daguerre, il pittore. Da qualche tempo egli è posseduto dall'idea di riuscire a fissare le immagini della camera [oscura]. Pensa sempre a questo, non può dormire la notte. Temo che sia fuo-



Niépce e Daguerre in una incisione dell'epoca.

ri di testa. Lei, come uomo di scienza, crede che sia una cosa possibile o è matto?».

La risposta del famoso chimico fu saggia e diplomatica: «Allo stato attuale delle nostre conoscenze – disse – ciò non può essere fatto; ma non posso dire che rimarrà sempre impossibile, né definire matto chi cerca di farlo»[6].

A fronte di questa considerazione di Dumas, l'accanimento di Daguerre ci appare in tutta la sua prometeica impronta e viene a dirci, ancora una volta, che l'audacia degli autodidatti giunge spesso oltre le conoscenze e i timidi sforzi dei professori.

Alla data di questo incontro, Daguerre aveva già preso contatto con Nicéphore Niépce. Nel gennaio del 1826, infatti, tramite l'ottico parigino Charles Chevalier, cui l'inventore di Chalon-sur-Saône si era rivolto per l'acquisto di una camera oscura completa di obiettivo, era venuto a conoscenza degli esperimenti di questi e gli aveva subito scritto.

L'incontro fra i due avvenne l'anno dopo, a Parigi. In data 2 aprile 1827 Niépce scrive al figlio Isidore: «Ho avuto lunghi e frequenti incontri con il signor Daguerre. Ieri è venuto a trovarci... e la conversazione sull'argomento che ci interessa è veramente interminabile»[7].

In quelle discussioni si gettarono le basi di un accordo fra i due ricercatori, che verrà comunque formalizzato soltanto il 14 dicembre 1829 e cioè dopo i diversi inutili tentativi fatti da Niépce per fare interessare alle sue ricerche la Royal Society.

Nel corso degli ultimi tre anni di vita di Niépce – e cioè dal dicembre del 1829 al febbraio del 1833 – i due si scambiarono minuziose informazioni sullo stato delle loro ricerche.

Ma i più importanti risultati lo scenografo francese li ottenne soltanto dopo la scomparsa del suo socio – per il quale subentrava nella società, come erede, il figlio Isidore.

Nel 1831 Daguerre scoprì che lo ioduro d'argento era sensibile alla luce e tuttavia non abbastanza. Sicché i suoi tentativi sarebbero risultati inutili se nel 1835 non avesse scoperto la possibilità di sviluppare l'immagine latente.

Ciò avvenne del tutto casualmente. Un giorno dopo aver

[6] «The Illustrated London News», 26 luglio 1851.
[7] Victor Fouque, cit., p. 23.

sensibilizzato con i vapori di iodio ed esposto senza successo una lastra, la ripose, con l'idea di riutilizzarla, nell'armadio in cui teneva il suo armamentario chimico. Con sua grande sorpresa, alcuni giorni dopo, riaprendo l'armadio si accorse che sulla lastra era *miracolosamente* apparsa un'immagine ben chiara. Ciò lo portò – con immaginabile entusiasmo – a fare una serie di esperimenti. A esporre diverse lastre nel modo in cui era stata esposta quella della *miracolosa apparizione*, mettendole una per volta dentro l'armadio ed eliminando di volta in volta le varie sostanze chimiche conservate nel mobile. Alla fine si accorse che a produrre l'effetto della rivelazione dell'immagine erano i vapori di alcune gocce di mercurio uscite da un termometro rotto.

Nel numero del 27 settembre 1835, il «Journal des Artistes» ne diede l'annuncio, dicendo: «La fisica non ha mai dato, forse, una meraviglia che sia paragonabile a questa»[8].

Sembrava cosa fatta, ma non era così, in quanto le immagini prodotte potevano essere guardate soltanto ad una luce fiochissima, perché altrimenti in breve tempo scomparivano, per via dell'azione dei residui d'argento presenti sulla lastra, i quali, essendo ancora sensibili alla luce, portavano inevitabilmente a una dissoluzione dell'immagine.

Occorreva, dunque, ancora trovare un sicuro metodo di fissaggio. E ciò avvenne solo due anni dopo, quando Daguerre sperimentò l'immersione delle lastre dentro una soluzione in acqua calda di sale da cucina, con la quale si eliminavano tutti i residui d'argento e si fissava definitivamente la figura dei soggetti rappresentati.

A questo punto il miracolo poteva davvero dirsi compiuto, anche se doveva, prima di giungere al pubblico, aspettare ancora[9].

Infatti, Daguerre – anche se nell'anno 1837, grazie al diorama, era ancora benestante – intendeva sfruttare commercialmente la sua invenzione, per ripagarsi di quelle ricerche dura-

[8] «Journal des Artistes», 27 settembre 1835, p. 58.
[9] Per ottenere un dagherrotipo, il procedimento originario di Daguerre usava una lastra di rame argentato, finissimamente levigata e poi sensibilizzata, in un'apposita cassetta, ai vapori di iodio. Dopo l'esposizione la lastra veniva sviluppata con i vapori emessi dal mercurio riscaldato alla fiamma di una lampada a spirito e successivamente, come si è detto, fissata con una forte soluzione di sale da cucina.

te oltre un decennio. Ma intendeva farlo con una certa sicurezza alle spalle. Sicché il 15 marzo, d'accordo con Isidore Niépce, aprì presso un notaio di Parigi una sottoscrizione, nel tentativo di trovare cento firmatari che volessero entrare nella comproprietà dell'invenzione versando 1000 franchi ciascuno.

Ma non si dovette aspettare il 15 agosto, data prevista per la chiusura della sottoscrizione, per capire che le cento persone non c'erano affatto. Daguerre allora cercò di fare pubblicità alla sua invenzione, fotografando monumenti e muovendosi per la città con l'attrezzatura caricata su un carro. Era uno spettacolo che da lì a poco si sarebbe frequentemente visto. Eppure ancora non bastevole a trovare un mecenate o qualcuno che volesse semplicemente entrare nella società Daguerre-Niépce.

L'inventore lasciò allora circolare la voce che il governo inglese e lo zar di Russia volessero acquistare l'invenzione.

Non sappiamo se questa voce fosse già giunta anche all'orecchio di François Arago – famoso fisico e astronomo, nonché deputato dei Pirenei orientali – quando, alla fine del 1838, Daguerre si rivolse a lui. Fatto è che il 7 gennaio dell'anno successivo, lo scienziato diede annuncio dell'invenzione della dagherrotipia – termine col quale Daguerre volle battezzare il suo procedimento – all'Académie des Science.

L'idea era quella di far acquistare al governo francese i diritti dell'invenzione.

Tale progetto ebbe un'accelerazione dopo l'8 marzo, e cioè dopo l'incendio che distrusse il diorama di Daguerre, precipitando quasi nella rovina il suo inventore. A quel punto Arago inviò una lettera al ministro dell'Interno, invitandolo a sollecitare presso le camere a dare a Daguerre una ricompensa finanziaria per il lustro che portava alla nazione con la sua invenzione.

Anche la persona più sprovveduta potrà realizzare immagini perfette, al pari di un grande artista. L'autore di una invenzione tanto bella, tanto inaspettata e tanto utile ha fatto certamente onore al suo paese, e, dunque, solo il suo paese può ricompensarlo. So che il signor Daguerre ha ricevuto diverse allettanti offerte da sovrani stranieri. [...] Nel caso che, contrariamente alle mie attese e al mio augurio, non riteniate che sia giusto che il governo prenda l'iniziativa, spero non giudicherete sbagliato che io mi faccia interprete del desiderio di ogni seggio della Camera dei deputati, prendendo io, con una proposta formale, l'iniziativa di interessare la Camera alla scoperta del nostro ingegnoso compatriota.[10]

La lettera colse nel segno. Infatti, il 15 giugno dello stesso 1839, il governo accordò una pensione annua di 6000 franchi a Daguerre e una di 4000 a Isidore Niépce. Dopo di che Arago, il 19 agosto, illustrò il procedimento della dagherrotipia in una riunione comune dell'Académie des Sciences e dell'Académie des Beaux-Arts, tenutasi all'Institut de France, davanti a una folla traboccante.

Ma accantonando i fasti di quel giorno e tornando alla lettera di Arago, possiamo dire che essa è, in un certo senso, un capolavoro di diplomazia e che mostra – come anche e soprattutto vedremo nel rapporto di Arago con un altro dei primi inventori della fotografia, Hippolyte Bayard – un atteggiamento improntato a una certa insincerità e a un chiaro aperto favoreggiamento verso Daguerre: dimostrato, oltre che dal tono generale della lettera, dal passo in cui riporta la voce – quasi certamente falsa – che diversi sovrani stranieri avessero fatto delle offerte a Daguerre.

Del resto, quasi con la stessa certezza, possiamo dire che Arago non fosse estraneo a quell'articolo comparso sul quotidiano «Gazette de France» il 6 gennaio 1839, vale a dire un giorno prima che egli presentasse l'invenzione all'Académie des Sciences. Articolo che sembra anticipare i toni del famoso *Rapport sur le daguerréotype* dello stesso Arago[11].

Annunciamo – scrive il giornale – un'importante scoperta del nostro famoso pittore del Diorama, M. Daguerre. La scoperta ha del prodigioso: sconvolge tutte le teorie scientifiche della luce e dell'ottica, e rivoluzionerà l'arte del disegno.

M. Daguerre ha trovato il modo di fissare le immagini che si dipingono da sole dentro una camera oscura, sicché esse non sono più fugaci riproduzioni di oggetti, ma ne sono l'impronta fissa e durevole che, come un dipinto o incisione, non ha più bisogno della presenza dell'oggetto.

Immaginate la fedeltà dell'immagine naturale riprodotta nella camera oscura e aggiungetevi l'opera dei raggi del sole che fissano quest'immagine con tutta la gamma di luci vivide, ombre e semitoni, e avrete un'idea dei bei disegni mostrati da M. Daguerre [...] I signori [scienziati] Arago, Biot e

[10] In *Oeuvres complètes de François Arago*, a cura di J. Berral, Parigi-Lipsia 1854-1862, vol. XII.

[11] Riportato integralmente in Diego Mormorio, *Un'altra lontananza. L'Occidente e il rifugio della fotografia*, Palermo, Sellerio, 1996.

Humboldt hanno verificato l'autenticità di questa scoperta, che ha suscitato la loro ammirazione, e M. Arago la renderà nota fra pochi giorni all'Accademia delle Scienze [...] Natura morta, architettura: sono questi i trionfi dell'apparecchio che Daguerre vuol chiamare, dal proprio nome, *Daguerotype*. Un ragno morto, visto attraverso il microscopio solare, ha una così precisa minuzia di disegno che se ne potrebbe studiare l'anatomia con o senza lente d'ingrandimento, come in natura; non v'è filamento né vaso, per quanto sottile, che non possa essere seguito ed esaminato. Viaggiatori, – forse a prezzo di qualche centinaio di franchi – avrete presto la possibilità di acquistare l'apparecchio inventato da M. Daguerre e potrete riportare in Francia i bei monumenti e panorami del mondo intero. Vedrete quanto lontani dalla verità del *Daguerotype* siano le vostre matite e i vostri pennelli. Il disegnatore e il pittore non disperino, i risultati di M. Daguerre sono qualcosa di diverso dalla loro opera e in molti casi non possono sostituirla. Se dovessi pensare a qualcosa che somigli agli effetti prodotti dal nuovo procedimento, direi che assomigliano alle incisioni su rame o alle acquatinte [...] Per dire il vero sono al di sopra di tutto.[12]

Ma tornando ancora alla lettera di Arago al ministro dell'interno, bisogna poi dire che la dichiarazione che l'invenzione della dagherrotipia sia giunta inaspettata è del tutto infondata, non soltanto per le ricerche di Niépce, di cui una parte sebbene piccola del pubblico era a conoscenza, ma anche per quelle di diversi altri. E fra questi – oltre al citato Bayard, di cui, come vedremo, Arago conosceva il lavoro –, innanzitutto, l'inglese William Henry Fox Talbot (1800-1877).

L'invenzione del negativo

Quando, il 12 gennaio 1839, la «Literary Gazette» inglese diede notizia dell'invenzione di Daguerre, il trentanovenne Fox Talbot fu costretto a cambiare i suoi programmi. Questi era uno scienziato che toccava con estrema familiarità i territori della matematica, della botanica e della filologia: uno di quei rari uomini in cui la vastità della cultura viene a coincidere con un'intelligenza pratica e penetrante.

Fu costretto a mettere da parte ogni altro impegno e riprendere in mano le sue ricerche sulla fotografia, cominciate nel gennaio del 1834.

[12] Riportato integralmente in Beaumont Newhall (a cura di), *Photography: Essay & Images*, The Museum of Modern Art, New York, 1980 e parzialmente in Beaumont Newhall, *The History of Photography*, The Museum of Modern Art, New York 1982, trad. it. (*Storia della fotografia*) di L. Lovisetti Fuà, Torino, Einaudi, 1984, pp. 22-23.

È molto probabile che Talbot avesse capito sin dal primo momento che la tecnica usata da Daguerre non fosse quella seguita da lui: nell'articolo della «Literary Gazette», infatti, si parla di lastre di rame e non di fogli di carta. Nondimeno, egli cercò di rivendicare la priorità dell'invenzione, presentando, il 25 gennaio, nella biblioteca della Royal Institution una serie di *disegni fotogenici*, alcuni negativi su carta della casa di campagna dello stesso Talbot, eseguiti nel 1835, nonché – secondo quanto riporta la «Literary Gazette» del 2 febbraio – alcuni *disegni fotogenici* stampati in positivo.

A quella data, dunque, anche se a un livello tecnico ancora rudimentale, Talbot aveva realizzato il suo sistema negativo-positivo, vale a dire il metodo fotografico oggi più comunemente usato. Nel corso dei mesi successivi non fece altro che perfezionarlo.

Tutto era cominciato, dicevamo, nel 1834, dopo una vacanza italiana, durante la quale l'incapacità di disegnare lasciò frustrato il suo forte desiderio di riprendere la bellezza dei luoghi.

«All'inizio dell'ottobre 1833, sulle rive del lago di Como, in Italia, mi divertivo a fare degli schizzi con la *camera lucida* di Wollaston, o meglio, tentavo di farli. [...] Dopo diversi inutili tentativi misi da parte lo strumento e... pensai di riprovare un metodo che avevo già cercato di sperimentare molti anni prima». Così, nel suo *The Pencil of Nature*, Talbot ricorda l'idea di dedicarsi all'«inimitabile bellezza delle immagini dipinte da sole»[13].

Tornato in Inghilterra cominciò a fare esperimenti per fissare le figure della camera oscura, usando come supporto un foglio immerso in una soluzione di sale da cucina e poi passato in una soluzione di nitrato d'argento. Si formava così sulla carta una base di cloruro d'argento, sensibile alla luce e, al tempo stesso, insolubile in acqua.

Sul foglio di carta in questo modo emulsionato, Talbot pose una foglia premuta da una lastra di vetro e lo espose alla luce. Lentamente, nelle parti lasciate scoperte dalla foglia, la carta diventava scura, mentre nelle altre rimaneva bianca. Alla fine

[13] William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, Londra, Longmans, Brown, Green & Longmans, 1844-46; ristampa a cura di B. Newhall, New York, Da Capo Press, 1969.

dell'esposizione immerse il foglio in una forte soluzione di sale, oppure di bromuro o ioduro di potassio. Questo tipo di *fissaggio* non era però definitivo e venne successivamente abbandonato da Talbot, su consiglio dello scienziato John Herschel, il quale suggerì di usare il trisolfato di sodio, allora detto iposolfito. Ma ciò avvenne soltanto dopo la notizia dell'invenzione di Daguerre.

Sin dai primi esperimenti Talbot scoprì che se la carta usata è trasparente, l'immagine ottenuta può essere, con la stessa tecnica, rovesciata, ottenendo così un positivo. Nonostante questo, dopo circa un anno di esperimenti, Talbot, forse scoraggiato dall'inadeguatezza del *fissaggio* da lui usato, abbandonò le ricerche, per dedicarsi a «questioni più impellenti» e con l'idea comunque di ritornarvi.

I suoi tentativi fotografici erano fermi a quel punto, quando venne dalla Francia la notizia della dagherrotipia. E cioè a un punto che potremmo dire avanzatissimo, raggiunto – bisogna ricordare – in un tempo che, se paragonato alla lunghezza delle ricerche di Niépce e Daguerre, appare veramente breve.

Dopo il suggerimento di Herschel, adottato anche da Daguerre, e la scoperta dell'immagine latente, Talbot, alla fine del 1840, mise a punto il suo procedimento negativo-positivo, denominandolo *calotipia*, dal greco *kalós*, bello[14].

Altri inventori

Ma ci furono, come dicevamo, anche altri inventori. Di uno di essi si è avuta notizia soltanto nel 1977[15]. Si tratta di An-

[14] Per ottenere un calotipo si preparava un foglio di carta da scrivere di ottima qualità, spalmandone un lato con una soluzione di nitrato d'argento. Successivamente la carta veniva asciugata, quindi immersa per due tre minuti in una soluzione di ioduro di potassio, ottenendo così la formazione di ioduro d'argento. Veniva poi lavata e asciugata. Poi, prima di essere esposta nell'apparecchio, dentro uno *chassis*, veniva spennellata con gallonitrato d'argento. A luce buona, dopo un'esposizione di uno o due minuti il foglio veniva sviluppato in un bagno di gallonitrato d'argento che portava alla luce l'immagine latente. Quindi veniva lavato e fissato in un bagno di iposolfito. I calotipi avevano un colore grigiastro o bruno-nerastro, per via dell'acido gallico usato come rivelatore. Le stampe ottenute dai calotipi – realizzate col primitivo procedimento Talbot, corretto dall'iposolfito come fissatore – erano invece di una bellissima tonalità marrone.

[15] Boris Kossoy, *Hercules Florence, 1833: a descoberta isolada da Fotografia no Brasil*, San Paolo del Brasile, Faculdade de Comunicacão Social Anhembi, 1977.

toine Hercules Florence, il quale sembra sia riuscito nel 1833 a fissare le immagini della camera oscura con un procedimento negativo-positivo. Quello stesso anno ne informò, tramite l'incaricato di affari di Francia in Brasile, l'Académie des Sciences francese senza ricevere alcuna risposta. Sembra, inoltre, che Florence abbia già in quella occasione usato il verbo *fotografare* e il sostantivo *fotografico*, la cui primogenitura, fino a qualche tempo fa, era data a William Herschel, scopritore della proprietà dell'iposolfito di operare come solvente dei sali d'argento e, dunque, come fissatore fotografico[16].

Sempre nel continente americano e precisamente negli Stati Uniti, James M. Wattles, un giovanissimo studente di pittura, sembra abbia ottenuto dei paesaggi fotografici intorno al 1828. Ma si tratta di una notizia, mediata da una storia della fotografia del 1851[17] e da nessun documento. Allo stesso modo, non abbiamo alcuna prova che l'avvocato norvegese Hans Thøger Winter abbia, come lui sostenne, realizzato dei positivi su carta nel 1826, mentre risulta accertata la sua attività fotografica dopo il 1839.

Non c'è invece alcun dubbio sull'attività inventiva del francese Hippolyte Bayard (1801-1887), funzionario del ministero delle Finanze, il quale il 14 luglio 1839 espose a Parigi trenta fotografie realizzate come positivi diretti su carta.

Subito dopo l'annuncio dell'invenzione di Daguerre, Bayard, che da tempo studiava l'azione chimica della luce, riprese le sue ricerche, che lo condussero nel volgere di pochissimo tempo a realizzare delle immagini negative su carta, ottenute con un procedimento simile a quello di Talbot, che non l'aveva ancora divulgato. Ma venendo a conoscenza del fatto che le fotografie di Daguerre erano positivi diretti, Bayard spostò la sua ricerca e, ancora nel volgere di pochissimo tempo, riuscì a mettere a punto il suo procedimento positivo diretto su carta. Così, nel marzo del 1839 fu in grado di mostrare i risultati del suo lavoro allo scienziato Arago, il quale per non pregiudicare le trattative con il governo per l'acquisto dell'invenzione di Daguerre, gli chiese di non rendere pubblica la sua invenzio-

[16] Comunque sia, l'uso di queste due parole derivate dal greco – *phós*, *photós*, luce; *gráphein*, scrivere – risultava quasi inevitabile.

[17] Henry H. Snelling, *The History and Practice of the Art of Photography*, New York 1851.

ne. Per tutto riconoscimento il ministero dell'Interno, nel giugno 1839, gli corrispose 600 franchi, ufficialmente perché potesse acquistare una migliore apparecchiatura fotografica.

Colpito da questa iniquità, Bayard ricorse a un macabro scherzo: si fotografò seminudo in posa di annegato, scrivendo nella didascalia: «La salma che vedete qui è quella del signor Bayard, inventore di un procedimento fotografico di cui vedrete presto i meravigliosi risultati. Per quanto mi è dato sapere, egli ha dedicato circa tre anni al perfezionamento della sua scoperta. Benché egli consideri ancora imperfette le sue immagini, l'accademia, il re e tutti coloro che le hanno viste le hanno ammirate, come voi che lo state facendo. Ciò gli ha procurato molto onore, ma neanche una lira. Il governo che ha aiutato il signor Daguerre più del necessario, ha dichiarato di non poter far nulla per il signor Bayard, così l'infelice si è gettato nel fiume per disperazione».

Ma Hippolyte Bayard non fu soltanto l'inventore di un procedimento fotografico. Fu anche uno dei migliori fotografi del primissimo periodo, soprattutto usando la tecnica del calotipo inventata da Talbot. Memorabili rimangono le sue vedute di Montmartre e le sue immagini dei mulini a vento.

Realismo, pittorialismo, illusionismo

Dagherrotipisti e calotipisti

Fin dai primissimi anni, venne a determinarsi una lotta fra due concezioni della fotografia: quella di chi la vedeva come uno specchio fedele delle cose e quella di chi la considerava come una verità poetica, non dissimile dalla verità soggettiva degli autori di tutte le arti.

La lotta fra dagherrotipisti e calotipisti è la prima manifestazione della lotta fra queste due concezioni.

Diversamente da come oggi qualcuno può supporre, la scelta dell'uno o dell'altro procedimento non era legata alla possibilità di usare o meno il negativo. Perché se la scelta si fosse fondata su tale questione, il problema non si sarebbe posto, in quanto tutti avrebbero preferito usare il negativo, per avere una quantità virtualmente infinita di copie. La possibilità di usare il negativo fu, semmai, per il "partito" della verità poetica, un incentivo ulteriore, ma di per sé non sufficiente; così come il fatto di non poter disporre di esso non costituì alcun problema per i dagherrotipisti.

Questi ultimi, insieme al grande pubblico, preferivano la maggiore definizione delle immagini dagherrotipiche, che proprio per il fatto di essere realizzate su una lastra di rame argentato davano l'impressione di uno specchio metallico, o come disse qualcuno «uno specchio fornito di memoria».

Le immagini ottenute dai calotipi – con la tecnica della *stampa al sale*[1] – hanno, invece, una superficie "mat" e le figure sembrano appena incorporate nella carta. Esse avevano la delicata incompletezza di certi disegni. Ragione per cui la calotipia conquistò un pubblico assai ristretto e, conseguentemente, un minor numero di praticanti.

[1] Per *stampa al sale* si intende il procedimento usato inizialmente da Talbot per i suoi *disegni fotogenici*.

Ma nonostante una vaga somiglianza delle stampe da calotipi con i disegni su carta, quello dei calotipisti non fu un richiamo alla pittura, ma l'attrazione di un linguaggio del tutto autonomo, che consentiva di raggiungere dei risultati chiaroscurali completamente nuovi.

La calotipia non era di per sé uno sbocco *pittorialista* – vale a dire un procedimento che inclinava all'imitazione della pittura. Anzi, il primo fotografo della storia che pensò di servirsi della fotografia come mezzo analogo della pittura fu un dagherrotipista attivo in Inghilterra, John Edwin Mayall, il quale nel 1845 espose una serie di dieci dagherrotipi col titolo «La preghiera del Signore», da lui definiti «Quadri dagherrotipici per raffigurare la poesia e il sentimento». Un dagherrotipista di grande capacità tecniche e compositive, cui non può essere, comunque, imputata la responsabilità di aver dato inizio a un fenomeno che sembra inesauribile. Infatti, il *pittorialismo* era nell'ordine delle cose: un fatto in qualche modo determinato dal realismo *fotografico* cui tendeva la pittura di quel tempo.

Si affermò il convincimento che così come il pittore cercava di conseguire un grado fotografico di realismo, il fotografo poteva aspirare a conseguire delle atmosferè pittoriche, attingere a quella serie di stereotipi cui si accompagnava la pratica della pittura.

Questo scambio di equivoci ha finito per assumere, a livello del vasto pubblico, la forza di un luogo comune. Così ancora oggi guardando una pittura qualcuno, in modo elogiativo, dice: «Sembra una fotografia», così come qualcun altro, guardando una fotografia, dice: «Sembra un quadro».

Ma il pittorialismo fotografico attuale non è, naturalmente, fermo a questi stilemi ottocenteschi. Esso attinge ai recenti sviluppi pittorici e alla crisi della pittura. Sicché si presenta come una sorta di decorativismo o di concettualismo talvolta forzato, talaltra banale.

Il confine del pittorialismo risulta comunque spesso sottile, anche all'interno dell'opera di singoli fotografi. Come, ad esempio, in due personaggi indiscutibilmente importanti: i calotipisti scozzesi Hill & Adamson, attivi in società dal 1843 al 1848, anno della morte di quest'ultimo.

David Octavius Hill (1802-1870) era un pittore di paesaggi molto famoso. Nel 1843 decise di realizzare un grande dipinto

raffigurante i 474 personaggi dello scisma della Chiesa di Scozia. Ma dato che non aveva mai dipinto dei ritratti pensò di servirsi della fotografia. Tramite sir David Brewster, membro del «Free Church Commitee», entrò in contatto con un giovanissimo fotografo che aveva in quell'anno aperto uno studio di ritrattista a Edimburgo, Robert Adamson (1821-1847). Ben presto i loro distinti talenti si rivelarono perfettamente funzionali al lavoro comune, così Hill e Adamson decisero di associarsi, divenendo nel volgere di alcuni mesi famosi per le loro fotografie da calotipi: ritratti, architetture e scene di vita di villaggi marinari. Fotografie che per il rigore della loro composizione e per la loro qualità tecnica risultano di grande fascino. Ma che, come dicevamo, talvolta sembrano tendere al pittorialismo: in modo emblematico in un'immagine del 1843 intitolata *La gabbia* – dove due giovani donne con aria malinconica posano davanti alla gabbietta di un uccello – o in qualche scena ispirata ai romanzi di Walter Scott.

Per ottenere le loro immagini Hill & Adamson facevano, a seconda del formato del negativo, posare all'aperto i loro modelli per uno o due minuti. Un tempo che per i fotografati risultava interminabile, anche perché, diversamente dai dagherrotipisti, Hill & Adamson non si servivano del poggiatesta, e cioè di quello strumento che posto alle spalle dei fotografati consentiva loro di tenere ferma la testa per il tempo della posa.

A ragione di questi lunghi tempi di esposizione la calotipia venne poco usata per i ritratti, mentre se ne fece più vasto uso nella fotografia vedutistica. La gran parte delle immagini dei primi fotografi vedutisti e viaggiatori sono state, infatti, ottenute con questo procedimento[2].

Fra i più noti calotipisti ricordiamo Maxime Du Camp, Charles Marville, Henri Le Secq, Charles Nègre, Hippolyte Bayard, Paul Jeuffrain e Auguste Salzmann. Meno famoso ma più grande di tutti è, invece, Henri Victor Regnault (1810-1878), di Aix-la-Chapelle, il quale fu presidente della Société Française de Phothographie. Di lui Romeo Martinez ha scritto: «Tra i "primitif" della fotografia francese, Regnault è uno

[2] Per una storia della fotografia vedutistica e di paesaggio si veda Diego Mormorio, *Un'altra lontananza. L'Occidente e il rifugio della fotografia*, cit.

dei meno conosciuti. Ma se si tenta di stabilire un giudizio di valore applicabile al tempo, e a maggior ragione al nostro, la sua opera può essere paragonata, e a tutto suo vantaggio, con quella dei suoi contemporanei più considerati, che talvolta supera sotto il profilo dell'audacia della composizione o della fattura e dell'espressione»[3].

Più numeroso, dicevamo, il numero dei dagherrotipisti, che svolgevano soprattutto lavoro di ritrattisti.

I loro tempi di esposizione variavano dalla frazione di secondo a massimo 50 secondi, in relazione alla luce e alla grandezza della lastra. Per il formato più grande, detto lastra intera (16,5 x 21,6 centimetri) si andava da 20 a 50 secondi; per quello della mezza lastra (11,4 x 14 centimetri) da 15 a 30 secondi; fino ad arrivare al nono di lastra (5,1 x 6,4 centimetri) per il quale occorreva solo una frazione di secondo[4].

Ciò aprì la strada a un esercito di fotografi e una folla di clienti, soprattutto in America, dove per un ritratto di un sesto di lastra si pagavano soltanto due dollari, mentre si arrivava a 30-40 dollari per un dagherrotipo a lastra intera[5].

A questa rapidità del dagherrotipo si giunse verso la fine del 1840, quando l'inglese John Frederick Goddard scoprì che la lastra argentata, sottoposta ai vapori di iodio e subito dopo a quelli di bromo, diventava molto più sensibile. Nello stesso anno venne messo in vendita un obiettivo progettato dall'austriaco Joseph Max Petzval che aveva una luminosità molto maggiore di quelli applicati agli apparecchi messi in vendita da Daguerre: vale a dire aveva un'apertura di diaframma *f/3,6* mentre quello fabbricato da Chevalier per l'inventore parigino raggiungeva soltanto *f/17*.

Prima di questi ritrovamenti tecnici che consentivano di rispondere al grande bisogno di ritratti presente nella classe

[3] In *I calotipi della Società francese di fotografia 1840-1860*, Venezia, Marsilio, 1981, p. 20.

[4] Nonostante questa relativa brevità dei tempi di posa, il grande disegnatore Honoré Daumier, il 2 luglio 1840 pubblicò sul «Charivari» un disegno che ironizzava sul gran numero di dagherrotipisti che si incontravano per le strade con orologi alla mano, intenti a controllare la durata dell'esposizione.

[5] Gli studi più raffinati usavano confezionare i loro dagherrotipi sotto vetro, in astucci di pelle foderati internamente di velluto. Esistevano anche degli astucci meno pregiati con decorazioni stampate. Intorno al 1855 vennero immessi sul mercato anche degli astucci in materiale sintetico.

Honoré Daumier, La pazienza è la virtù degli asini. *Litografia pubblicata sul «Charivari» del 2 luglio 1840.*

media, la dagherrotipia ebbe anch'essa come campo d'azione quasi esclusivamente quello del vedutismo.

Da questo primo uso del dagherrotipo discendono i primi libri illustrati con incisioni tratte da immagini fotografiche, pubblicati nel 1840: 1. *Album du Daguerréotype réproduit, orné de vues de Paris en épreuves de luxe avec texte;* 2. *Paris et ses environs réproduits par le daguerréotype;* 3. *Daguerreotyp-Panorama över Stockholm*.

Ma l'opera più famosa realizzata a partire da dagherrotipi è *Excursions daguerriennes, vues et monuments les plus remarquables du Globe*, pubblicata nel 1842-44 dall'ottico parigino Noël-Marie Lerebours. Il quale aveva chiamato a collaborare diversi dagherrotipisti di varie nazionalità, di molti dei quali si ignora oggi il nome.

Ruskin "dagherrotipista"

Del numero dei dagherrotipisti fece parte anche un grande personaggio della critica d'arte, l'inglese John Ruskin, la cui mutevole posizione rispetto alla fotografia è emblematica dei contraddittori umori che gli intellettuali dell'Ottocento hanno vissuto di fronte a quest'arte.

Ruskin fu toccato dal fascino della fotografia a Venezia nel 1845. Il 7 ottobre scrive al padre:

> Sono stato tanto fortunato da avere da un povero francese, che si dice sia in difficoltà, alcuni dagherrotipi bellissimi, benché molto piccoli, dei palazzi che avevo provato a disegnare; e certamente i dagherrotipi presi in questa vivida luce sono straordinari. È proprio quasi la stessa cosa che portarsi via il palazzo stesso; si vede ogni frammento di pietra ed ogni macchia, e naturalmente non v'è alcun errore riguardo alle *proporzioni*. [...] È una nobile invenzione – checché se ne dica – e chiunque abbia lavorato, sbagliato ed esitato come è accaduto a me per quattro giorni, ed abbia poi visto questi oggetti che così a lungo e invano aveva cercato di fare, eseguiti perfettamente e senza errore in mezzo minuto, non potrà poi disprezzarli.[6]

È da questo primo nucleo di immagini acquistate a Venezia nel 1845 e andate perdute che è nata l'importante raccolta fotografica di Ruskin (comprendente 130 dagherrotipi), conservata al Ruskin Museum di Coniston e alla Ruskin Gallery di Benbridge.

[6] Cfr. *I dagherrotipi della collezione Ruskin*, a cura di Paolo Costantini, Venezia, Alinari-Arsenale, 1986, p. 12.

Molto verosimilmente alcuni di essi furono acquistati dal grande critico presso oscuri dagherrotipisti, ma in massima parte furono eseguiti sotto la sua supervisione dai suoi domestici John Hobbies e Frederick Crawley.

Tenendo conto del fatto che, come ricorda Aaron Scharf nel suo *Art and photography*[7], nel marzo del 1887 Ruskin scrisse all'artista Frederick Harris di potergli mettere a disposizione «un numero letteralmente infinito di fotografie», dobbiamo ritenere che, nel corso del tempo, la sua collezione fosse divenuta grandissima, anche se l'atteggiamento nei confronti della fotografia era andato mutando.

Per cogliere l'intensità del suo entusiasmo iniziale, oltre alla lettera prima citata, basti leggere quanto scrisse nel 1846: «È certamente l'invenzione più straordinaria del secolo; c'è stata data, io credo, proprio in tempo per salvare qualche testimonianza dal grande pubblico dei distruttori. Per quanto concerne l'arte, vorrei che essa non fosse mai stata inventata; renderà l'occhio troppo esigente per accettare la semplice manualità del disegno».

In modo condivisibile, Scharf ritiene che sia lentamente maturato in Ruskin un atteggiamento di rivalsa, che lo condusse verso il 1870 addirittura a sconsigliare l'uso della fotografia: «Lasciate che ve lo dica – arrivò a dire – le fotografie non costituiscono nessuna qualità singola, nessun uso delle belle arti [...]. Non sono vere, anche se appaiono tali. Sono soltanto una devastazione della natura».

Ciò dipese probabilmente da quello che farà di Ruskin un mito proustiano: dalla sua capacità di assegnare alle cose un'anima. A un certo punto infatti l'anima realistica della fotografia, che bene conviveva col suo interesse per i pittori preraffaelliti, si rivolgeva contro le sue nuove preferenze estetiche.

«Quindici anni fa – scrisse nel 1878 – sapevo tutto quello che la fotografia poteva e non poteva fare: è un pezzo che ho cessato di dedicarle il minimo interesse, poiché la mia attenzione

[7] Aaron Scharf, *Art and photography*, Londra, Allen Lane The Penguin Press, 1974; trad. it. di L. Lovisetti Fuà (*Arte e fotografia*), Torino, Einaudi, 1979.

si è completamente fissata sulla possibilità di ottenere la decomposizione *luminosa* che letteralmente *dipinge* con la luce del sole: nessuno dei fotografi è ancora riuscito a far questo, se ci riuscirà i risultati saranno preziosi».

Stendendo questa considerazione, mentre la sua mente si allontanava dal naturalismo dei preraffaelliti per andare alle suggestioni delle opere tarde di Turner, Ruskin ignorava però che, con molta probabilità, il pittore inglese, per raggiungere i suoi effetti luminosi, si era servito delle fotografie di John Mayall.

Profeti del pittorialismo

Nel 1861 un critico inglese in un articolo intitolato *On Art-Photography* scriveva: «Fino adesso la fotografia ha avuto come suo principale scopo quello di rappresentare la Verità. Può allargare il suo ambito? Può aspirare a descrivere la Bellezza?». Dopodiché invitava i fotografi a creare immagini che si proponessero «di istruire, di purificare, di nobilitare»[8].

Di fatto, però, questa supposta opera di *nobilitazione* e di *purificazione* era da tempo cominciata, per via di un numero considerevole di autori che cercava effetti pittorici e non si accontentava dell'appellativo di fotografo, ma esigeva quello di "fotografo-artista".

Nello stesso 1861 Menut-Alophe, un ex litografo divenuto fotografo, pubblicò un saggio intitolato *Le passé, le présent et l'avenir de la photographie*, in cui faceva una netta distinzione fra "fotografo-meccanico" e "fotografo-artista". Quest'ultimo, dice l'ex litografo, è colui che riesce a trasferire nelle fotografie i propri sentimenti, come il pittore fa nei suoi quadri. Ma è lontano dall'arrivare a comprendere che ogni fotografia è il risultato di uno stato d'animo e di una visione delle cose.

Ancora nel 1861 usciva in Inghilterra un *Manual of artistic colouring as applied to photographs*, in cui l'autore, Alfred Wall, ex pittore e miniaturista, ora "fotografo pittorico", descriveva diverse tecniche per colorare, verniciare e sfumare le immagini fotografiche. Secondo, quanto diceva Wall, era questo un metodo per associare la verità alla bellezza. Ma nella

[8] Citato in Beaumont Newhall, cit.

realtà dei fatti, il risultato era soltanto il trionfo del posticcio[9].

In breve, il 1861 fu un anno di passaggio: in cui il *pittorialismo* da esercizio di una stretta cerchia cominciò a divenire una pratica diffusissima nella fotografia amatoriale e presso molti fotografi professionisti, soprattutto in Inghilterra.

Fino a quel punto il pittorialista più famoso era stato Oscar Rejlander (1813-1875), il quale, tra il 1857 e il 1860, aveva realizzato una serie di immagini divenute notissime. La più conosciuta è senz'altro *Le due strade della vita* (1857), in cui attraverso l'uso del fotomontaggio creò una scena – formato 41 x 78 cm – dove a sinistra vengono posti uomini e donne dediti al vizio e a destra quelli adusi alla virtù.

Altrettanto affettata retorica troviamo nelle immagini di un altro inglese, considerato il secondo personaggio emblematico del primo pittorialismo, Henry Peach Robinson (1830-1901), che ha realizzato il suo "capolavoro" nella scena di una ragazza morente circondata da alcuni familiari, realizzata nel 1858.

Gran parte delle fotografie "pittoriche" si basavano essenzialmente sull'eliminazione del dettaglio e l'uso del *soft focus* (della tecnica che attraverso la sfocatura cercava di creare effetti di morbidezza), attraverso cui giunse alla fama Julia Margaret Cameron (1815-1879), costituendo un chiarissimo esempio di quello che in alcuni casi è il labile confine tra affettazione pittorialista e fotografia di qualità.

L'attività di questa fotografa cominciò per caso nel 1864, quando il marito e i figli maschi si trovavano in India, dove la famiglia possedeva vaste proprietà. Nella speranza di farla distrarre e di allontanare da lei la depressione, una figlia sposata le regalò un apparecchio fotografico e l'attrezzatura per mettere su una camera oscura: «Potrà piacerti, mamma – le scrisse – tentare qualche fotografia durante la tua permanenza solitaria a Freshwater». La Cameron trasformò un pollaio in laboratorio a vetri.

«Desideravo intensamente – ricorderà la fotografa – fermare tutta la bellezza che mi si presentava davanti. Alla lunga ci riuscii. Le difficoltà accrescevano il valore della ricerca. Cominciai senza alcuna cognizione dell'arte. Non sapevo dove

[9] Questo effetto era ancora più evidente nella fotografia su tela, che cominciò a diffondersi nello stesso periodo.

piazzare la scatola nera, come effettuare la messa a fuoco».[10]

Moltissime delle immagini della Cameron sono ricostruzioni di scene sacre e mitologiche, realizzate sotto l'influenza dell'iconografia pittorica. Ma la parte senz'altro più significativa della sua opera è quella ritrattistica. Intensissimi risultano i ritratti del marito, dello scienziato John Herschel, del poeta e filosofo Henry Taylor, del pittore George Watts. I più affascinanti sono però quelli che la Cameron fece nel 1872 ad Alice Liddel, che diviene in questo modo una sorta di soggetto emblematico delle due più famose figure della fotografia inglese dell'Ottocento. Ancora bambina, Alice nel 1859 era stata, infatti, ripetutamente fotografata dall'autore di *Alice nel paese delle meraviglie*, Lewis Carroll (1832-1898), il quale ancor prima che scrittore fu grande fotografo[11]. Un fotografo (soprattutto) di bambine. «Mi piacciono molto i bambini, tranne i maschi», diceva tra il serio e il faceto. E dalle fotografie si vedeva. Gli piaceva specialmente Alice, per la quale scrisse il suo famosissimo racconto. Tanto che una volta cresciuta la chiese in sposa, incontrando il netto rifiuto della famiglia.

Nell'insieme del suo lavoro fotografico, svolto tra il 1856 e il 1880 ca., Lewis Carroll è stato un autore senza tentazioni pittoriciste. Un ritrattista che ha saputo mettere nella più incantevole naturalezza i suoi modelli e che rimane per questo un passaggio obbligato di ogni storia (anche concisa) della fotografia. Davanti al realismo sognante delle sue fotografie le immagini dei pittorialisti ci appaiono senz'anima. E ciò dimostra che, diversamente da quanto credevano i "fotografi-artisti", il pensiero e i sentimenti di un vero fotografo non hanno bisogno di artifici o rimandi pittorici per venire alla luce.

Nadar e l'âge d'or del ritratto fotografico

Honoré Daumier, in una sua famosissima e indimenticabile litografia pubblicata sul famosissimo «Charivari»[12] del 1862,

[10] Cfr. Mike Weaver, *Julia Margaret Cameron 1815-1879*, Londra, The Herbert Press, 1984; ed. it. Milano, Mazzotta, 1985.

[11] Vedi Helmut Gernsheim, *Lewis Carroll Photographer*, Londra, Dover Publication Inc., 1969.

[12] «Le Charivari», fondato nel 1832, cui collaborarono, oltre a Daumier, i grandi caricaturisti Grandville e Gavarni, fu un giornale satirico che si caratterizzò (fino alla fine delle pubblicazioni, avvenuta nel 1893) per la vivace fustigazione dei costumi sociali.

Julia Margaret Cameron, Mary Prinsej, *1870.*

mostra di comprendere bene come il vero senso dell'artisticità della fotografia risieda nelle capacità del fotografo di attingere al pozzo del realismo. In questa litografia ci mostra Nadar che fotografa dalla navicella del pallone aerostatico, con una didascalia che dice: «Nadar innalza la fotografia al livello dell'arte». E, naturalmente, non si riferisce soltanto alle fotografie aeree, che il fotografo parigino aveva realizzato nel 1858, ma soprattutto al lavoro di ritrattista che andava facendo nel suo studio di boulevard des Capucines 35.

Nadar, il cui vero nome era Gaspard-Félix Tournachon, è forse il personaggio più affascinante dell'intera storia della fotografia.

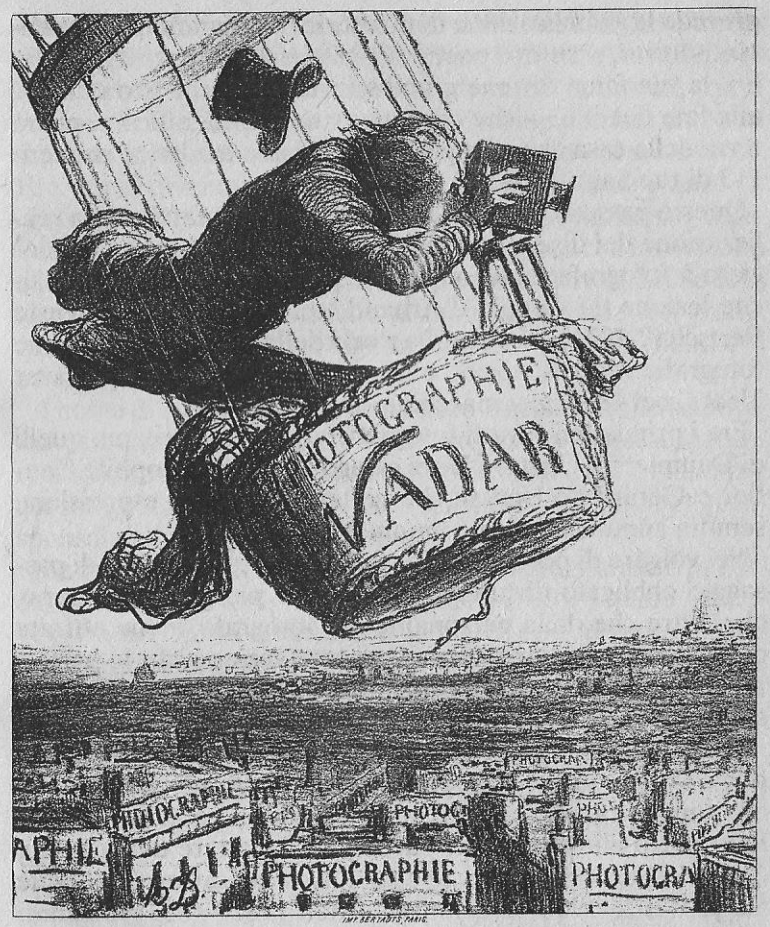
Nacque il 6 aprile 1820, a Parigi, nell'elegante rue Saint-Honoré. Nel 1839, parallelamente agli studi non propriamente fruttuosi di medicina, comincia a prestare le sue prime collaborazioni giornalistiche, presso piccole testate, e comincia a frequentare la *bohème*, nel cui giro conosce i poeti Charles Baudelaire e Théodore de Banville, divenendone grande amico.

Nel 1842 partecipa alle manifestazioni antigovernative e la polizia, intestandogli un fascicolo, lo definisce «uno di quegli individui pericolosi che diffondono le dottrine più sovversive nel Quartiere latino». Diviene redattore del progressista «Le Commerce», sul quale pubblica il romanzo in stile giornalistico *La robe de Déjanire*.

Nel 1846, dopo la chiusura del giornale, rovinato da una «combinazione finanziaria» del governo, il futuro Nadar comincia a dedicarsi alla caricatura, divenendo, per questa sua attività, ben presto molto noto, tanto che due anni dopo una sua vignetta approdò al «Charivari». «Eccoci perduti: Nadar ha imparato a disegnare», disse il grande caricaturista Gavarni. «Dalla fine del 1849, difatti, Nadar lo si trova dappertutto».[13] Nell'agosto del 1850 anche nelle prigioni di Clichy, per debiti, dove incontra alcune sue vecchie conoscenze della squattrinata *bohème*. Tornato in libertà, riprende la sua attività di disegnatore ancora con maggiore entusiasmo.

Dopo l'avvio della realizzazione del *Panthéon Nadar*, che

[13] Jean Prinet e Antoniette Dilasser, *Nadar*, Parigi, Librairie Armand Colin, 1966; trad. it. Torino, Einaudi, 1973, p. 42.



Honoré Daumier, Nadar leva la fotografia all'altezza dell'arte. *Litografia apparsa su «Le Boulevard» del maggio 1962.*

prevede la pubblicazione di una serie di litografie rappresentanti pittori, scrittori, poeti, musicisti e altri personaggi celebri, la sua fama diviene grandissima. Ed è a questo punto – alla fine del 1853 – che apre uno studio fotografico al piano terra della casa che occupava insieme alla madre, al numero 113 di rue Saint-Lazare[14].

Questo passo non è del tutto improvviso. Infatti, per la realizzazione dei disegni del suo *Panthéon*, Nadar aveva cominciato a fotografare alcuni personaggi, dopo aver preso qualche lezione da Camile d'Arnaud, collaboratore di Auguste Bertsch (?-1871), passato alla storia della fotografia per le sue fotografie macroscopiche e microscopiche, nonché per aver ideato, nel 1860, una macchina «automatica»[15].

Fra i primissimi ritratti fotografici di Nadar troviamo quelli di Daumier, di Gustave Doré e degli scrittori Théophile Gautier e Gérard de Nerval, che nella malinconica espressione sembra annunciare il suo imminente suicidio.

Nel volgere di pochi mesi lo studio diventa una sorta di passaggio obbligato di tutta l'*intellighenzia* parigina del tempo, che, oltre che dalla personalità del fotografo, viene attirata dalla sua straordinaria capacità di osservazione, che lo porta a riprendere immagini intensissime, che mostrano i singoli personaggi nella loro più reale esistenza.

Senza dubbio, a questa capacità osservativa, che risulta fondamentale in tutta la fotografia e soprattutto nel ritratto, Nadar giunse grazie anche all'esperienza di caricaturista, la quale lo portò allo studio del particolare carattere dei soggetti. Cosa che successe anche ad altri due ex caricaturisti, Étienne Carjat (1828-1906) e Charles Bertall (1820-1882), divenuti anch'essi – soprattutto il secondo – grandi fotografi ritrattisti.

[14] Nello stesso periodo il fratello, Adrien Tournachon, dopo aver preso lezioni da uno dei più grandi fotografi dell'Ottocento, Gustave Le Gray, di cui parleremo nel prossimo capitolo, apre uno studio in boulevard des Capucines, per poi, di fronte alle difficoltà finanziarie, chiedere a Nadar di prenderlo in società a rue Saint-Lazare.

[15] L'apparecchio di Bertsch era fornito di una cassetta metallica a forma di cubo (con lato di circa 10 centimetri), con un obiettivo fisso, che consentiva di avere a fuoco tutto ciò che si trovava oltre quaranta passi. Invece del vetro smerigliato, era fornito di un mirino. Con esso si ottenevano negativi 5,7 × 5,7, che potevano essere stampati, oltre che per contatto, con l'ingranditore detto «camera solare», messo a punto da Woodward nel 1857 e perfezionato dallo stesso Bertsch. Questo apparecchio è il modello delle moderne microcamere, per negativi da ingrandire.

Ma Nadar non poteva accontentarsi di essere soltanto un fotografo di atelier. Così nel 1858 riprese Parigi dall'alto del pallone aerostatico e tre anni dopo i sotterranei della città con la luce artificiale. In questo modo stabiliva due primati: diveniva il primo fotografo aereo e il primo fotografo del sottosuolo. Era ormai diventato un personaggio di primissimo piano.

Intorno al 1865 nel suo studio, oltre al giovanissimo figlio Paul, erano occupati due aiutanti e un ragazzo che lavoravano alla fabbricazione dei negativi, quattro stampatori, sei addetti al ritocco, tre donne addette al montaggio delle fotografie, quattro inservienti e due signore che ricevevano i clienti e si occupavano della contabilità.

Il nome di Nadar divenne tanto noto, anche a livello internazionale, che un fotografo di Lima, originario francese, accanto al suo nome metteva, sotto la foto, la classica N svolazzante del fotografo parigino e dietro la scritta «E. Maunoury Corresponsal de la Casa Nadar de Paris».

Ma il fotografo ritrattista che certamente raggiunse il più vasto pubblico fu Adolphe Disdéri (1819-1890), il quale nel novembre del 1854 brevettò la cosiddetta *carte-de-visite*. Chiamata così per via della somiglianza di formato con i biglietti da visita. Infatti le fotografie venivano incollate su un cartoncino 10 × 6[16].

Disdéri aveva ideato un apparecchio fornito di quattro obiettivi e di un portalastre scorrevole. Su ogni metà di lastra si facevano quattro scatti, così da avere otto fotografie per ogni lastra.

Inizialmente, però, questo formato non incontrò il favore del pubblico. Il grande successo di Disdéri cominciò, infatti, soltanto nel 1859, quando Napoleone III, alla testa del suo esercito in partenza per l'Italia, si fermò davanti allo studio del fotografo, in boulevard des Italiens, e si fece fotografare. Migliaia di soldati imitarono l'imperatore, dando inizio alla provvisoria fortuna di Disdéri.

Il successo allora davvero strepitoso di Disdéri – scrisse Nadar nel suo *Quand j'étais photographe* – fu legittimamente dovuto alla ingegnosa trovata della carta da visita. Il suo intuito di industriale aveva fiutato bene e al

[16] In realtà a "inventare" questo formato era stato un fotografo di Marsiglia, che nel 1851 aveva messo il proprio ritratto sul suo biglietto da visita.

momento giusto. Disdéri aveva creato una vera e propria moda che di colpo coinvolgeva tutti. Anche di più: rovesciando la proporzione economica valida fino allora e cioè dando infinitamente di più per infinitamente di meno, egli rendeva definitivamente popolare la fotografia. Infine, bisogna riconoscere che molte di quelle piccole immagini improvvisate con prodigiosa rapidità di fronte all'interminabile sfilata della clientela, non mancavano di un certo gusto, né di fascino.

[...] Sarebbe difficile fare il conto dei milioni che passarono per la sua cassa in quegli anni di abbondanza e sicuramente chi lo ignorò più di tutti fu certamente Disdéri. Non si fece che parlare a quei tempi del lusso delle case di campagna, delle scuderie di Disdéri. [...] preso da quell'incantesimo, egli aveva disdegnato, da troppo tempo di seguire i progressi di quella fotografia, cui tanto doveva, proprio quando ogni giorno essa ci portava qualcosa da imparare.

A partire da quel punto l'uomo era perduto al pari della sua ditta. Fu una caduta rapida quanto l'ascesa. Già la sua clientela si era dispersa, disseminata verso altri stabilimenti di nuova creazione, più preoccupati della dignità del loro lavoro e meglio organizzati. Disdéri si trovò costretto ad abbandonare la casa di Parigi e vendere perfino il suo nome. Coraggiosamente, ma invano, tentò di rimettersi al lavoro un po' dappertutto. Così molti dei suoi vecchi clienti rividero con sorpresa sulle insegne di vari negozi e persino su alcuni chioschi di Cauterets, Biarritz, Monaco, ecc., quel nome ieri così fulgido. Ma dappertutto fallì: il talismano era andato a pezzi. La fortuna è femmina e non perdona chi perde l'occasione.[17]

Disdéri morì, infatti, in un ospedale parigino, cieco e nella più grave miseria.

Più duratura fortuna ebbe l'inglese John Mayall (1810-1901), il quale, dopo aver fatto nel 1860 alcuni ritratti in formato *carte* alla regina Vittoria, divenne famosissimo, tanto che il suo studio arrivò a produrre mezzo milione di *cartes* l'anno, per un ricavo di 12.000 sterline.

Pur senza arrivare a queste altezze commerciali, altri fotografi divennero, negli anni Sessanta dell'Ottocento, attraverso l'attività di ritrattistica, benestanti.

Alcuni di loro mostrarono un certo talento, come – per citarne soltanto alcuni – i romani fratelli D'Alessandri, il portoghese Gomes o il viennese Angerer, che avevano una clientela che andava dagli ambienti di corte fino alla media borghesia.

[17] Nadar, *Quand j'étais photographe*, Parigi 1900, trad. it. a cura di Michele Rago (*Quando ero fotografo*), Roma, Editori Riuniti, pp. 143-45.

La stereoscopia e l'illusione della profondità

Un altro genere di fotografia che ebbe grandissimo successo negli stessi anni fu quella stereoscopica.

La stereoscopia (dal greco *stereós*, solido, e *skopéo*, guardo, esamino)[18], usando due immagini bidimensionali, cerca di restituire l'effetto della terza dimensione, la profondità. Normalmente, infatti, noi abbiamo la sensazione della profondità – della distanza e del vuoto che c'è tra un oggetto e l'altro – perché guardiamo con due occhi che hanno una diversa visione. Può essere fatta una semplice prova. Apriamo la mano destra e, tenendola verticale, portiamo il palmo vicinissimo al naso. Se teniamo tutte e due gli occhi aperti vediamo tutta la mano. Ma se chiudiamo l'occhio sinistro vedremo bene l'indice e il pollice, mentre se chiudiamo quello destro non vedremo il pollice.

Chi, per triste destino, è cieco di un occhio vede come una macchina fotografica normale, senza rendersi bene conto della distanza che c'è tra gli oggetti che si trovano su piani diversi.

Questo fenomeno, conosciuto sin dall'antichità, è alla base della stereoscopia. In seguito a una serie di esperimenti, nel 1832 sir Charles Wheatstone giunse alla conclusione che la sensazione della profondità poteva essere restituita realizzando due disegni dello stesso soggetto da due punti di vista leggermente diversi, che venivano poi osservati insieme con uno strumento d'invenzione dello stesso Wheatstone, lo stereoscopio, guardando attraverso il quale le due immagini si fondevano e si aveva la sensazione di guardare un'unica immagine a rilievo. Da un paio di disegni ritrovati in un museo francese, sembra però che uno strumento simile sia stato costruito intorno al 1630, probabilmente dopo la pubblicazione del trattato del gesuita belga François d'Aguillon.

Subito dopo l'invenzione della fotografia, Wheatstone si rivolse a Talbot, chiedendogli di realizzare delle immagini stereoscopiche di statue, di edifici e alcuni ritratti di persone viventi. Queste immagini presentate all'Accademia delle Scienze di Bruxelles nel 1841 sono andate, però, perdute.

[18] La parola *stéréoscopique* comparve per la prima volta nel *Traité d'optique* del gesuita belga François d'Aguillon, pubblicato ad Anversa nel 1613.

Ma lo stereoscopio di Wheatstone era di difficile impiego pratico. Sicché fu soltanto dopo il 1848, quando sir David Brewster mise a punto un nuovo stereoscopio, che la stereoscopia fotografica poté cominciare a diffondersi. Questo apparecchio, successivamente migliorato da altri ricercatori, era composto da una scatola a forma di piramide tronca. Nella parte alta aveva due lenti di 15 centimetri di focale, mentre nell'altra estremità c'era un telaietto che conteneva due immagini affiancate, della dimensione di 7,5 centimetri per lato, le quali venivano illuminate da una finestrella laterale.

Per rendere più agevole la steroscopia fotografica, Brewster propose anche la realizzazione di un apparecchio che potesse effettuare le fotografie a coppie. Ma ciò fu realizzato soltanto quattro anni dopo, dall'ottico e fotografo John Benjamin Dancer di Manchester. Si trattava di un piccolo apparecchio binoculare con obiettivi a fuoco corto e con negativi 7,5 x 8,2. Ciò permise di ridurre di molto i tempi di esposizione e di riprendere anche soggetti in movimento. Nacque così, intorno al 1855, la fotografia istantanea.

Per oltre quindici anni, la stereoscopia, trascurata dai grandi fotografi, fu, per il suo illusionismo, molto di moda presso il grande pubblico. E come tutte le mode passò, per poi ritornare verso la fine del secolo.

Collodio e bianco d'uovo

Ma alla "svolta" della fotografia stereoscopica, come del resto a quella della *carte de visite*, si arrivò attraverso l'avvento del collodio e dell'albumina. Il primo di questi due prodotti fu tanto determinante nella fotografia da dare nome al periodo che va dal 1851 al 1880, detto, appunto, *età del collodio* (dal greco *kollódes*, colloso): una soluzione di nitrocellulosa in una miscela di alcol e di etere.

A intuire la possibilità di usare il collodio in fotografia furono, separatamente l'uno dall'altro, il francese Gustave Le Gray e l'inglese Robert Bingham. Ma né l'uno né l'altro riuscirono a scoprire un metodo che permettesse di farlo praticamente. A ciò giunse uno scultore inglese Frederick Scott Archer, che aveva imparato ad usare la tecnica della calotipia per realizzare gli studi preparatori dei suoi lavori.

Archer rese noto il suo procedimento nel marzo 1851. Una lastra di vetro perfettamente pulita veniva da un lato ricoperta di collodio mischiato con sali di bromuro e di ioduro. Una volta rassodato il collodio, si immergeva la lastra in una soluzione di nitrato d'argento. Si veniva così a formare nella pellicola ioduro e bromo-ioduro d'argento. Per non perdere la sensibilità alla luce, la lastra doveva essere esposta all'apparecchio ancora umida. Dopodiché veniva sviluppata nell'acido pirogallico e fissata con iposolfito di sodio. Tutte queste operazioni dovevano essere fatte velocemente e di seguito. Ciò rendeva questo procedimento assai più complesso di quelli della dagherrotipia e della calotipia, costringendo i fotografi che lavoravano in esterni a portarsi dietro una vera e propria camera oscura. Ma presentava due fondamentali vantaggi: da un lato rendeva la lastra notevolmente più sensibile e dall'altro permetteva di ottenere una pellicola a grana finissima, che consentiva una gamma tonale e un dettaglio mai avuti.

L'avvento del collodio portò anche alla creazione di nuovi positivi diretti: l'ambrotipia, la ferrotipia e l'atrografia. Essi venivano realizzati rispettivamente su vetro, su lastre di ferro smaltate e su carta nera. Quest'ultima tecnica fu, in realtà, pochissimo usata, mentre le altre due, a ragione del loro basso costo, incontrarono un buon successo in America, dove il dagherrotipo, col quale avevano una certa somiglianza, aveva raggiunto un grandissimo pubblico.

Prima dell'invenzione del sistema al collodio, per fare aderire i sali d'argento alla lastra di vetro, erano stati fatti diversi tentativi. Si era addirittura provato con l'umore viscoso delle lumache e alla fine si era giunti a ottenere un buon risultato col bianco d'uovo.

Le lastre all'albumina erano state inventate da un cugino di Niépce, Claude-Felix-Abel Niépce de Saint-Victor, nel 1847. Il sistema dava ottimi negativi, che potevano essere preparati anche molto tempo prima dell'uso, ma aveva il grave inconveniente della scarsa sensibilità, per cui poteva essere usato nella fotografia di veduta, con lunghissime esposizioni, mentre era praticamente inservibile per i ritratti. Con una buona luce, si arrivava, infatti, a circa tre ore di esposizione.

Con l'avvento del collodio, il negativo all'albumina venne immediatamente abbandonato. Mentre rimase in uso per tut-

to il tempo del collodio e oltre, il sistema di stampa all'albume, detto anche alla carta albuminata. Esso venne introdotto, nel 1850, da Louis Désiré Blanquart-Evrard.

Su un foglio sottile di carta di buona qualità veniva spennellato uno strato di bianco d'uovo freschissimo, che veniva poi sensibilizzato con una soluzione di nitrato d'argento acidificata. Il fissaggio dell'immagine avveniva nel solito bagno di iposolfito, cui talvolta, per ottenere toni maggiormente profondi e porporini, si aggiungeva cloruro d'oro. Non essendo l'emulsione incorporata nella carta, come avveniva con la stampa alla "carta salata", ma stesa sopra, la superficie si presentava liscia e leggermente lucida, riportando una grande varietà di toni e una notevolissima finezza di dettaglio.

Nel 1851 Blanquart-Evrard costruì a Lilla uno stabilimento fotografico per la produzione, soprattutto, di stampe per libri. Da qui uscirono le 122 famosissime stampe del libro *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie*, tratte dai negativi realizzati dal letterato Maxime Du Camp tra il 1849 e il 1851, durante il viaggio compiuto in compagnia dell'amico Gustave Flaubert.

Nel 1854 lo stabilimento di Blanquart-Evrard eseguì le stampe di *Le Nil: Monuments, Paysages, Explorations photographiques* dell'archeologo e fotografo americano John Greene e due anni dopo quelle di un libro altrettanto celebre: *Jérusalem, étude et reproduction photographique de la Ville Sainte* di Auguste Salzmann.

Con l'uso del collodio e della stampa all'albumina, la fotografia si lasciava alle spalle l'epoca dei primi inventori ed entrava nella sua seconda fase, che si sarebbe chiusa intorno al 1880, con l'avvento della gelatina bromuro d'argento.

La ricerca del colore

Tutti gli uomini che lavorarono all'invenzione della fotografia sognarono di riprendere il mondo a colori, così come si presenta alla nostra quotidiana esperienza visiva. Fu solo per forza maggiore che dovettero all'inizio accontentarsi di immagini monocromatiche. E una parte del pubblico, ignara delle difficoltà che il raggiungimento della fotografia a colori comportava, si manifestò scontenta e talvolta addirittura contrariata. Fu, così, con vivo interesse che accolse l'intervento di

ex miniaturisti fattisi "coloratori" di dagherrotipi e di stampe da calotipie. Sicché, le prime fotografie a colori sono state colorate a mano: e qualche volta con una perizia che ora l'occhio inesperto scambia per meccanica. Ma i fotografi non avevano certo abbandonato la speranza di fissare direttamente la policromia.

Nel 1850 il pastore battista e dagherrotipista Levi Hill di Westkill, nello Stato di New York, annunciò alla stampa di essere riuscito a fare dei dagherrotipi a colori e ne mostrò alcuni a dei colleghi. Così nel 1851 il direttore del «Daguerreian Journal» scrisse: «Se Raffaello avesse visto un *hillotipo* prima di portare a termine la *Trasfigurazione*, tavolozza e pennello gli sarebbero caduti di mano e il suo quadro sarebbe rimasto incompiuto».

Tutti gli altri dagherrotipisti volevano conoscere il procedimento e alcuni sarebbero stati disposti a pagare grandi somme, ma Hill disse: «Centomila dollari non basterebbero a pagare la mia scoperta». Era comunque disposto, disse, a renderla gratuitamente pubblica non appena l'avesse ritenuto opportuno. Ma l'anno dopo, mentre tutti aspettavano, Hill pubblicò un opuscolo destinato «ai dagherrotipisti degli Stati Uniti e a tutto il vasto pubblico», in cui si sosteneva che «invisibili spiriti maligni» si manifestavano sfavorevoli al perfezionamento del nuovo procedimento fotografico. Alcuni fotografi, ritenendosi danneggiati dalle precedenti dichiarazioni del loro collega di Westkill, lo denunciarono, definendolo cialtrone e impostore.

Ma lo era veramente, cialtrone e impostore, Levi Hill? Sembra di no. Ne fa fede la testimonianza di uno scienziato come Samuel Morse, che vide le immagini del fotografo e le considerò degne di grande attenzione.

Cosa avvenne, dunque? Probabilmente, come ha scritto l'«Humprey's Journal of Photography» alla morte di Hill, avvenuta nel 1856, questi, nel corso dei suoi primi esperimenti aveva realizzato «una combinazione casuale di prodotti chimici che per tutta la durata della sua vita non fu più capace di riprodurre una seconda volta».

Intanto, nel 1861 il fisico inglese James Clerk Maxwell (1831-1879) dimostrò, presso la Royal Institution, che si poteva ottenere qualsiasi colore utilizzando filtri di tre colori di-

versi: rosso, verde e azzurro. Aveva precedentemente fatto realizzare a Thomas Sutton tre fotografie di un tessuto a disegno scozzese, riprendendo ogni volta la medesima inquadratura con uno dei tre filtri. Al momento della dimostrazione, utilizzando tre lanterne ottiche, proiettò contemporaneamente le tre immagini su uno schermo, facendo passare la luce delle singole lanterne attraverso un filtro dello stesso colore usato nella ripresa della rispettiva immagine. Vale a dire: proiettando l'immagine eseguita col filtro rosso attraverso la luce rossa, e così via. In questo modo, dalla sovrapposizione delle tre diverse immagini si formava un'unica immagine che presentava i colori originali del tessuto.

Fu con questo procedimento di Maxwell che si poté vedere la prima, seppure imperfetta, fotografia a colori. Ma la complessità del procedimento rendeva scarsamente praticabile l'operazione, soprattutto per quanto concerne la proiezione sovrapposta delle tre immagini. Fino a quando, nel 1892, Frederic Ives realizzò un apparecchio stereoscopico portatile che permetteva di vedere insieme tre diapositive in sovrapposizione. Il risultato era straordinariamente bello, perché si aveva un'immagine tridimensionale (per via dell'effetto stereoscopico) con tutta la brillantezza dei colori.

Nel 1869 Louis Ducos du Hauron (1837-1920) aveva esposto, nel suo *Les couleurs en photographie: solution du problème*, la sua teoria della formazione del colore per sintesi sottrattiva, grazie alla quale egli poté ottenere delle immagini su carta, delle quali la più antica a noi giunta risale al 1877. Contemporaneamente a Ducos, un altro ricercatore, Charles Cros (1842-1888), presentò alla Société française de photographie una relazione sul sistema sottrattivo. I due, che non si conoscevano, anziché rivendicare ciascuno la priorità dell'invenzione, divennero amici. Cros, che più che all'elaborazione di una tecnica fotografica era interessato alla teoria dei colori, smise lì le proprie ricerche, mentre Ducos giunse ben presto, come già detto, a dei risultati pratici.

Partendo dai risultati di questi due ricercatori francesi, molti cercarono di perfezionare la tecnica della fotografia a colori.

Nel 1904 i fratelli Auguste e Louis Lumière inventarono l'*autocromia*, resa commercialmente sfruttabile nel 1907. Questo fu il primo procedimento a colori pratico disponibile

sul mercato. Le lastre, che i due fratelli fabbricavano nei loro laboratori di Lione, erano ricoperte di una polvere in granuli di fecola di patata (del diametro di circa 0,0010 millimetri) colorati nei tre colori primari (rosso, verde, blu) e ben mescolati. Su questo strato, che aderiva alla lastra per via di una sostanza viscosa, veniva stesa un'emulsione pancromatica al bromuro d'argento. Dopo l'esposizione, la lastra veniva sviluppata nel metochinolo e poi immersa nel bagno di inversione, costituito da una soluzione di potassio e acido solforico. Dopo di che veniva nuovamente immersa nello sviluppo di metochinolo e infine essiccata. Il procedimento, che risultava di una ingegnosa semplicità, venne usato fino agli anni Trenta, quando venne soppiantato dal moderno sistema diapositivo.

All'invenzione dell'autocromia è legato uno dei casi più affascinanti della storia della fotografia, quello del finanziere Albert Kahn. Accompagnato dal suo autista, certo Alfred Duterte, nel novembre del 1908 Kahn partì per un giro del mondo. Si portava dietro migliaia di lastre stereoscopiche in bianco e nero, migliaia di metri di pellicola cinematografica e alcune centinaia di lastre autocrome da poco messe in commercio. Giunti a Pechino, Duterte, che svolgeva anche mansioni di aiuto fotografo, impara, sotto la direzione del signor Piry, direttore delle poste cinesi, lo sviluppo delle autocromie. Le difficoltà incontrate da Duterte e la mediocre qualità delle immagini da lui realizzate non impedirono a Kahn di rimanere affascinato dall'autocromia. Rientrato in Francia, il ricco finanziere – che i suoi contemporanei definivano "bizzarro" – decise di far realizzare «l'inventario fotografico e cinematografico della superficie del globo occupata e ordinata dall'uomo, così come si presenta all'inizio del XX secolo». Per la parte fotografica decise di servirsi di lastre autocrome: nel 1931, quando, rovinato dalla grande crisi del 1929, fu costretto a porre fine all'attività del suo «Archivio del pianeta», queste lastre assommavano a settantamila. Molte di meno ne sono rimaste, ma quanto basta per costituire la più affascinante collezione di immagini a colori.

Fotografia, guerre e realtà sociale

Crimea, la prima guerra fotografata

Con l'avvento del collodio si aprì l'epoca della fotografia di "attualità" e della "realtà sociale". Un tema fondamentale – forse il principale – fu quello della guerra, o meglio, delle numerose guerre. Sicché le fotografie eseguite nel corso dei conflitti che si sono succeduti dopo il 1851 costituiscono uno straordinario patrimonio, anche se tra esse non mancano quelle che per ragioni politiche – e qualche volta umane –, invece di porre in risalto i drammi e le sofferenze, hanno talvolta tentato di nasconderli. Fu così, ad esempio, durante la guerra di Crimea, in cui l'Inghilterra e la Francia combattevano a fianco della Turchia contro la Russia.

Era il 1855, i combattimenti infuriavano da quasi due anni e l'opinione pubblica inglese, che non aveva accolto favorevolmente l'entrata in guerra della nazione, era profondamente scossa dagli articoli dell'inviato del «Times», William Howard Russell, da cui emergevano infatti le terribili condizioni in cui vivevano le truppe britanniche, ormai decimate, non tanto dai soldati russi, quanto dal caldo e dal colera.

Per far fronte a questo malcontento popolare, la casa reale, con l'assistenza del duca di Newcastle, segretario di Stato per la guerra, promosse una spedizione fotografica, finanziata da un editore di Manchester, Thomas Agnew. Il compito del fotografo era quello di realizzare delle immagini che tranquillizzassero l'opinione pubblica, mostrando le buone condizioni delle truppe, e che potessero trovare un buon mercato. In questo modo l'autore avrebbe risposto agli interessi della corona, dell'editore, nonché suoi.

Fu scelto il più famoso: Roger Fenton, avvocato e fondatore della Royal Photographic Society, che aveva spesso fotografato la famiglia reale e che per l'insieme della sua opera possiamo considerare uno dei migliori fotografi dell'Ottocento. Il 20 febbraio 1855 questi partì per Balaclava, dove arrivò l'8 marzo, portandosi dietro un carro laboratorio con un guidatore e un assistente, Marcus Sparling, ex caporale, ingegnoso inventore di un apparecchio fotografico e nel 1856 autore di un manuale di fotografia.

Piuttosto che i mucchi di cadaveri, Fenton fotografò le retrovie: generali che preparavano piani di battaglia, ufficiali e soldati che bivaccavano, feriti amorevolmente assistiti dalle infermiere; nessuna traccia della paura, della fame e delle malattie infettive. Nelle sue immagini la guerra sembrava quasi una scampagnata.

Sono queste le prime fotografie di guerra giunte fino a noi[1]. Ed eloquentemente stanno a dirci che la fotografia, lungi dall'essere *tout-court* la verità, ci dà sempre e soltanto una versione della realtà dei fatti.

Per il suo reportage Fenton si avvalse di apparecchi fotografici di diverso formato, usando lastre al collodio umido, che col caldo, soprattutto nei formati grandi presentava l'inconveniente di asciugarsi prima di spargersi uniformemente su tutta la lastra, non consentendo una buona riuscita della fotografia. Nondimeno il fotografo seppe superare brillantemente questa difficoltà e realizzare delle immagini che, tralasciando le intenzioni occultative, risultano dal punto di vista strettamente fotografico bellissime.

Una serie di immagini più realistiche di questa guerra ci giunse dal colonnello francese Jean Charles Langlois e dall'inglese James Robertson. Al primo si deve soprattutto un bellissimo *panorama* del campo di battaglia di Sebastopoli in quattordici parti, che abbraccia a 360° tutto l'orizzonte e che lo stesso colonnello riportò poi in un dipinto su tela.

James Robertson, capo incisore della Zecca Imperiale di Costantinopoli, giunse sui campi di battaglia della Crimea nei primissimi giorni del settembre 1855, insieme al suo assistente, il veneziano poi naturalizzato britannico Felice Beato. Fu

[1] Non rimane, infatti, alcuna traccia delle immagini che Carol Pop de Szathamari, pittore e fotografo dilettante di Bucarest, riprese dopo lo scoppio della guerra in Valacchia, nel novembre del 1853, e che propose, insieme ad altre, all'Esposizione Universale di Parigi del 1855.

dunque in Crimea soltanto negli ultimi giorni di guerra. Sebastopoli cadde infatti l'8 settembre e fu abbandonata dalle truppe dello zar il giorno dopo. Robertson e il suo assistente, che seguivano le truppe vincitrici, giunsero nella città subito dopo la resa ed ebbero così la possibilità di riprendere per primi le terribili tracce lasciate dalla guerra. Segni di distruzione del tutto simili a quelli fotografati dal lombardo Lecchi a Roma, nel luglio 1849, dopo la battaglia intorno al Gianicolo, fra le truppe francesi e i patrioti italiani che gloriosamente e inutilmente difesero la Repubblica Romana. E, restando in Italia, non lontani da quelli che ritroviamo nelle immagini delle barricate di Palermo, erette dai garibaldini nel 1860 e riprese dal francese Eugenio Sevrestre, nonché da altri non meno abili fotografi, come i suoi connazionali Victor Laisné (il migliore ritrattista attivo nel capoluogo siciliano in quegli anni) e Gustave Le Gray (uno dei più importanti fotografi del primo periodo del collodio, famosissimo per le sue vedute marine).

Dopo la guerra di Crimea, Robertson e Beato, per continuare la loro serie di vedute di città si spostarono dapprima a Malta, quindi al Cairo e in Palestina. Da qui passarono in India, per fotografare come fotografi ufficiali delle truppe britanniche la rivolta dei Bengal-Sepoy, ma quando giunsero questa era già stata soffocata. Nel 1859 si stabilirono a Calcutta, da dove però, subito dopo, Felice Beato partì al seguito della spedizione militare britannica contro la Cina, dove realizzò una importantissima documentazione della fase conclusiva della «guerra dell'oppio», fra cui figurano alcune delle più terrificanti immagini della storia della fotografia, riprese a Fort Taku, nel territorio di Tientsin.

Nello stesso 1859 i fratelli francesi Ferrier e Charles Soulier Bérardy fotografarono la campagna italiana di Napoleone III, impegnato accanto ai piemontesi contro gli austriaci.

Un evento fotografico: la guerra civile americana

Ma la guerra maggiormente rappresentata di tutto l'Ottocento fu senz'altro quella civile americana, che già dalle prime battute venne seguita da una schiera di fotografi organizzati in squadre fornite di carri fotografici. A capo di questa organizzazione c'era Matthew Brady (1823-1896), proprietario di due dei più importanti studi ritrattistici d'America, uno a Broadway e l'altro a Washington.

Brady investì in questa operazione ben 100.000 dollari: una cifra che non riuscì a recuperare, trovandosi così costretto a cedere la sua attività alla ditta fornitrice di materiali fotografici con la quale aveva contratto un debito di 25.000 dollari, la Edward Anthony & Co., che fece uno dei suoi più eccellenti affari, mentre Brady iniziava il suo cammino verso quella condizione che lo avrebbe portato, nonostante la fama di cui aveva goduto, a concludere la sua vita (nel 1896) nel reparto dei poveri di un ospedale di New York. Ironia della sorte, il fondo di circa diecimila negative della guerra civile, realizzate dai fotografi di Brady e raccolte ora alla Library of Congress, al di là dell'immensa importanza documentativa, ha un valore commerciale che è di diverse decine di volte più grande della somma investita dal fotografo americano, senza considerare le stampe originali, che di per sé valgono centinaia di milioni.

Fra i collaboratori di Brady c'era Alexander Gardner, uno scozzese emigrato negli Stati Uniti, il quale nel 1862 lasciò il suo datore di lavoro e si mise a fotografare la guerra in proprio, prendendo come principale collaboratore Timothy O'Sullivan (1840-1882), che era stato suo assistente nello studio di Washington di Brady e che passerà alla storia per uno dei maggiori fotografi di paesaggio dell'Ottocento. Tre anni dopo Gardner pubblicò due volumi con cinquanta stampe originali ciascuno, in gran parte firmate da O'Sullivan: *Gardner's Photographic Sketch Book of the War*. Un'opera in cui si trovano alcuni dei più famosi documenti della guerra civile americana, come l'immagine del presidente Lincoln che visita il quartiere generale nordista e quella del campo di battaglia di Gettysburg disseminato di morti, più nota col titolo *La messe della morte*, che è senz'altro una delle fotografie più famose di O'Sullivan e dell'intera storia della fotografia.

George Barnard, un altro assistente di Matthew Brady, divenne invece, nel 1863, fotografo ufficiale della divisione militare del Mississippi. Le immagini però che egli ha in questa veste realizzato sono essenzialmente paesaggi con qualche presenza militare e risultano di qualche interesse documentativo, ma di scarso fascino fotografico.

Interessantissime sono invece molte delle fotografie eseguite durante la guerra franco-prussiana del 1870-71 e nel corso della rivolta della Comune di Parigi da fotografi rimasti in gran parte anonimi. Immagini in cui si mostra il livello di terrore e di brutalità che l'uomo può raggiungere nel corso di una guerra o di una rivoluzione.

Dall'anonimato della prima guerra mondiale alla fama di Capa

Ma il più nutrito e terribile album fotografico bellico è quello della prima guerra mondiale, dove la fotografia non ebbe un semplice ruolo documentativo, ma, venendo nei diversi paesi soprattutto finalizzata alla propaganda "patriottica", divenne anch'essa strumento militare. Dal 1914 al 1918 si produssero, infatti, centinaia di migliaia di fotografie e quasi tutte ebbero come scopo, piuttosto che richiamare alla pace, quello di incitare alla violenza, nonché di appagare una certa morbosa curiosità che possiamo spiegarci con una considerazione di Elias Canetti.

> Il terrore suscitato dal morto quando giace davanti a chi lo guarda, è compensato dalla soddisfazione: chi guarda, non è lui il morto. Sarebbe potuto esserlo. Ma chi giace è l'altro. Chi guarda sta in piedi, indenne, incolume; il morto può essere un nemico ucciso o un amico venuto a mancare: in ambedue i casi sembra d'improvviso che la morte da cui si era minacciati si sia stornata da noi su di lui. È questa la sensazione che, rapidissima, ha il sopravvento; ciò che dapprima era terrore trapassa in soddisfazione.[2]

È su questo sentimento che si fonda il successo delle immagini di delitti e di guerre, di quel tipo di pubblicazioni che durante la prima guerra mondiale ebbero straordinaria diffusione. Con questa guerra, infatti, per la prima volta nella storia, le immagini di un evento vennero diffuse in tutto il mondo, soprattutto attraverso riviste illustrate come «L'Illustration» francese oppure «L'Illustrazione italiana», e attraverso i supplementi speciali pubblicati da alcuni importantissimi giornali, fra cui il «Mid-Week Pictorial» del New York Times, che per tutta la guerra pubblicò, stampate in rotocalco, interes-

[2] Elias Canetti, *Macht und Ueberleben*, Monaco, 1972; trad. it. di F. Jesi (*Potere e sopravvivenza*) Milano, Adelphi, 1974, pp. 13-14.

santissime fotografie di alto valore professionale, talvolta perfino spiritose.

Ma le icone della guerra viaggiavano anche attraverso un altro *medium*, quello più diffuso nel primo ventennio del secolo: la cartolina postale, alla quale era soprattutto affidato il compito di coniugare la retorica familiare con quella bellica. In questo modo, in tutti i paesi in guerra circolarono migliaia di cartoline illustrate – prevalentemente fotografiche – che rappresentavano teneri abbracci tra il soldato in partenza e la fidanzata, bambini che lanciavano baci al ritratto del padre in guerra, nonché gesti di eroismo e vittorie.

Non mancarono, durante il primo conflitto mondiale, fotografi di grande rilievo, ma nel sistema di informazione di quel periodo i loro nomi non riuscirono ad emergere; mentre, a partire dalla guerra di Spagna, nel 1936, alcuni fotografi divennero famosissimi. Fra questi il più celebrato fu certamente André Friedman, più noto col nome di Robert Capa.

Quella di Capa – figlio di una coppia di ebrei che gestivano un laboratorio di sartoria – fu una vita romanticamente pericolosa, che contribuì in maniera determinante alla nascita e all'affermazione del mito del fotoreporter, e in modo particolare del fotoreporter di guerra. Un'esistenza da romanzo, che ebbe inizio a Budapest nel settembre del 1913 e che si concluse in Indocina nel maggio del 1954.

Durante gli studi liceali era entrato in contatto con gli ambienti filomarxisti ed era stato dapprima schedato dalla polizia, poi costretto a lasciare l'Ungheria. Rifugiatosi a Berlino, incontra un'amica ungherese che aveva da parte un po' di denaro e una macchina fotografica. Nella mente di Capa nasce l'idea di dedicarsi alla fotografia per guadagnare qualcosa. Si presenta così all'agenzia «Dephot», dove il direttore Simon Guttmann lo prende come aiutante di camera oscura.

Nel novembre del '32, qualche mese prima di essere costretto dall'avvento di Hitler a lasciare la Germania, fa il suo primo vero "servizio", un piccolo *scoop*: fotografa a Copenaghen la conferenza di Leon Trotzky. Ma è durante la guerra di Spagna che comincia a nascere il mito di Capa. Allo scoppio di questa guerra si trova in Francia, dove si era legato sentimentalmente a una bella ragazza profuga della Germania, Gerda Pohorylles, che aveva lavorato in un'agenzia giornalistica. Di-

sponendo soltanto di un passaporto ungherese, che non gli avrebbe consentito di entrare in Spagna, il fotografo decide, con la complicità del settimanale di sinistra francese «Regards», di cambiare il suo vero nome con lo pseudonimo con cui tutti in seguito l'avrebbero conosciuto: Robert Capa. Al momento della partenza anche Gerda cambiò il suo cognome con quello di una donna giapponese che viveva a Parigi, Taro.

Nel corso del 1936 Capa realizza le sue più belle fotografie della guerra di Spagna, fra cui quella famosissima del miliziano colpito a morte. Poi, nel 1937, mentre si trovava a Parigi per concordare un incarico che avrebbe dovuto portarlo in Cina insieme a Gerda, viene raggiunto dalla notizia che questa è stata, per un tragico errore, travolta da un carro armato repubblicano sul fronte di Brunete, a ovest di Madrid. Capa, sconvolto, rimane per due settimane chiuso in una stanza. E alla fine dell'anno, pubblicando *Death in the Making*, scrive questa dedica: «A Gerda Taro, che passò un anno sul fronte e seppe resistere. Robert Capa».

La morte di Gerda, che Robert non seppe e non volle mai dimenticare, fece crescere in lui una «repulsiva attrazione» per la guerra. E ciononostante, diversamente da come ha scritto qualcuno, egli non volle e non fece mai fare apparire la guerra «gaia, audace ed incantevole». Nelle fotografie della Spagna, semmai, è rappresentata la dignità di un popolo che resiste, una sorta di ideale bellezza interiore che ritroveremo nelle fotografie della nascita dello Stato di Israele, del 1948-50: una moltitudine di uomini, donne e bambini che cerca di affermare il proprio diritto di esistere liberamente, e che in questo sforzo trova momenti di paura e insieme di gioia, qualche sorriso che, per contrasto, l'atrocità della guerra pone in più limpida luce. Le altre sue fotografie non raggiunsero mai questa stessa intensità, questa partecipazione, che è insieme partecipazione a un sogno e al destino di un popolo.

Per parte sua, quella «repulsiva attrazione» per la guerra lo portò il 25 maggio 1954 a morire su una mina, nei pressi di Thai Binh.

L'esplosione – raccontò John Mecken, corrispondente di «Time-Life» – fece accorrere il colonnello Lacapelle. Egli fermò un'ambulanza e fece trasportare Capa a Dong Qui Thon, cinque chilometri più indietro, dove un dottore vietnamita ne constatò la morte. Il comandante delle operazioni, tenente colonnello Jacques Navarre mi disse: «È l'Indocina, caro signore». Poi se ne andò, passando davanti a un camion su cui Robert Capa aveva sonnecchiato qualche ora prima.

Negli ultimi cinquant'anni, nessuno dei grandi reporter che hanno fotografato la guerra ha raggiunto la fama di Robert Capa, anche se alcuni di essi possono definirsi davvero straordinari, come il russo Dimitri Baltermanc o l'inglese Donald McCullin. Quella di Capa, infatti, rimane una figura insieme tragica e a suo modo fortunata, in cui le vicende della vita quotidiana si sono intrecciate con gli eventi straordinari.

I padri della fotografia sociale

Nel 1851 Richard Beard eseguì una serie di dagherrotipi che, riprodotti come xilografie, servirono a illustrare la grande inchiesta di Henry Mayhew, *London Labour and London Poor*. Furono queste le prime immagini fotografiche – purtroppo andate perdute – ad uso della sociologia. Per quello che possiamo dedurre dalle xilografie che ne sono state tratte, pur mancando di una vera forza investigativa e di una capacità di autonomia, esse già preannunciavano l'utilizzazione della fotografia nel campo della critica sociale e della sociologia.

Passarono infatti ventisei anni prima che comparisse un grande reportage che, come diceva il titolo, coglieva la vita quotidiana per le strade di Londra: *Street Life in London* di John Thomson (1837-1921), il quale era stato uno dei più importanti fotografi-viaggiatori e aveva realizzato bellissime fotografie in Cambogia, Malesia e Cina. A ogni immagine si accompagnava un breve articolo sul soggetto rappresentato, redatto dallo stesso Thomson e, in alcuni casi, dal giornalista Adolphe Smith.

Per meglio comprendere la portata di questo lavoro occorre sottolineare che in quel tempo in Europa venivano eseguite, con successo di pubblico, immagini in cui le classi diseredate erano quasi sempre rappresentate in modo bozzettistico. *Street Life in London*, comparso nel 1877, fu dunque un vero reportage sociale e precedette di oltre dieci anni la pubblicazione dello straordinario *How the Other Half Lives* di Jacob Riis (1849-1914).

Modesto giornalista di cronache giudiziarie presso il «New

York Tribune», proprio per la familiarità che aveva con i tribunali e la malavita che quotidianamente vi compariva, Riis si fece l'idea che la criminalità fosse un prodotto sociale e l'unico modo per prevenirla fosse rimuovere le cause sociali che la producevano. Per far ciò era necessario che l'opinione pubblica avesse sotto gli occhi le disastrose condizioni in cui vivevano migliaia di persone. Con questo spirito, Riis compì, tra il 1887 e il 1892, un *viaggio* nella New York degli emarginati, riportando le immagini di un'umanità annientata dalla miseria.

Due anni dopo la comparsa di *How the Other Half Lives*, avvenuta nel 1890, Riis pubblicò *Children of the Poor*, un quadro impietoso delle terribili condizioni in cui erano costretti a consumare la loro infanzia i figli dei poveri. Queste immagini scossero profondamente la coscienza di migliaia di cittadini newyorchesi, tanto da accendere una grande discussione e da promuovere alcuni interventi, fra cui quello di demolire i malfamati tuguri di Mulberry Bend.

In tutte le foto di Riis, e soprattutto in quelle che riguardano i bambini, vi è un'intensa partecipazione, talvolta un sentimento di complicità: atteggiamento che i "benpensanti" considerarono come una sorta di falsificazione della realtà. Ciò fa di Riis una delle maggiori figure della fotografia, l'unica che, per lo spirito dei temi trattati, può essere accostata a Lewis Hine (1874-1940).

Hine cominciò a lavorare come manovale. Appassionato di arti figurative, nel 1898 si iscrisse all'Università di Chicago, poi alla Columbia e infine alla New York University, dove nel 1905 ottenne la laurea in sociologia. Eseguì le sue prime fotografie a Ellis Island nel 1904, riprendendo le espressioni di smarrimento degli immigrati. Ma in queste immagini la sua grandezza non è ancora intuibile. Si evidenzia invece nel 1908, quando, dopo aver dato vita alla «Hine Photo Company», comincia a documentare la vita dei lavoratori del ferro e dell'acciaio di Pittsburg. In seguito viene assunto dal «National Child Labour Committee», per il quale esegue una grande indagine fotografica sullo sfruttamento del lavoro minorile. Questo reportage, insieme a una serie di mostre e articoli giornalistici, contribuì alla promulgazione di una legge per la tutela dei «piccoli lavoratori».

Ma Hine avrebbe voluto che il lavoro minorile fosse del tutto

eliminato. Qualche tempo dopo, infatti, ebbe a dire: «Ho seguito per anni la processione di bambini lavoratori in mezzo a migliaia di comunità industriali, dalle fabbriche di scatolame del Maine ai campi del Texas. Ho udito le loro storie tragiche, ho visto le loro vite disgraziate e ho assistito ai loro sforzi vani nella contesa industriale, dove per loro la scommessa è sempre perduta».

Nel 1908 Hine abbandona il «National Child Labour Committee», lasciandogli una collezione di oltre cinquemila preziose negative (che furono poi acquistate, nel 1974, dalla University of Maryland Library). Nello stesso anno giunse a Parigi, attraversò l'Europa, compresa l'Italia, e arrivò fino in Serbia. Al ritorno in America, dopo qualche reportage alla «vecchia maniera», si orientò verso un tipo di fotografia che definì «interpretativa». Da questo punto in poi la sua ricerca si fece sempre più estetizzante e il ruolo sociale della sua fotografia passò in secondo ordine. Il suo *Men at Work*, comparso nel 1932, contenente il celebre reportage sulla costruzione dell'Empire State Building, fa pensare a Stieglitz e a Strand, ma non fa dimenticare la grandezza del primo Hine.

August Sander

Negli anni in cui Hine lasciava la fotografia sociologica per una nuova esperienza, in Europa, il fotografo tedesco August Sander (1876-1964) dava vita, col suo lavoro di ritrattista, all'affascinante esperienza di una sociologia fotografica.

Lo scrittore Alfred Döblin, in un testo rimasto memorabile[3], è stato il primo a porre in evidenza questa assoluta particolarità di Sander. Nell'introduzione al sanderiano *Antlitz der Zeit* egli scriveva:

> Abbiamo davanti una sorta di storia culturale, o meglio sociologica degli ultimi trent'anni. Come si possa fare sociologia senza scrivere ma presentando invece immagini, immagini di volti e non per esempio costumi regionali, lo dimostra questo fotografo, con la sua intelligenza, la sua osservazione, la sua scienza e, non ultima, la sua enorme capacità fotografica. Come esiste una anatomia comparata, dalla quale si giunge a una comprensione della natura e della storia degli organi, così questo fotografo ha fatto foto-

[3] Riportato in Diego Mormorio (a cura di), *Gli scrittori e la fotografia*, Roma, Editori Riuniti, 1988.

grafia comparata, conquistandosi un punto di vista scientifico al di sopra della fotografia particolareggiata.

Nato a Herdorf, a soli tredici anni Sander andò ad accrescere la schiera dei bambini adoperati come manovali in miniera. Nel 1892, all'età di sedici anni, incontrò casualmente il fotografo Friedrick Schmeck. Dopo questo incontro, munito di un apparecchio acquistato con gli sforzi congiunti del padre e dello zio, organizza un piccolo laboratorio in una rimessa e inizia a fotografare la gente di Siegen. Durante il servizio militare perfeziona la propria tecnica. Negli anni seguenti entra in contatto con l'ambiente artistico e letterario tedesco e nel 1927 allestisce una mostra dei suoi lavori presso il «Circolo degli artisti» di Colonia. Intorno a queste immagini, presentate col titolo di «Gente del XX secolo», si raccoglie l'attenzione degli intellettuali democratici. L'editore Kurt Wolf di Monaco lo invita a pubblicare un'opera organica sullo stesso tema: 500 ritratti in diversi volumi. Nel 1929, l'uscita del primo – che raccoglie sessanta immagini col titolo di *Antlitz der Zeit* (*Il volto del tempo*) – ottiene un grande e un po' inaspettato successo. Vengono addirittura raccolte duemila prenotazioni per l'opera completa. Ma per l'ascesa al potere dei nazisti non ci sarà nessun altro volume. Anzi, la Gestapo impone a Sander di interrompere l'attività e gli confisca, per distruggerla, una parte considerevole delle fotografie realizzate, mentre tutte le copie del libro già pubblicato vengono mandate al macero. Ai nazisti, infatti, fu subito chiaro che la galleria di ritratti di Sander, che partiva dai contadini per andare a toccare tutti i ceti e tutte le professioni, «fino ai rappresentanti della cultura più alta e giù, fino all'idiota», smentiva profondamente il loro archetipo della razza. E lo faceva nel modo più diretto, attraverso una galleria di ritratti di cui tutti riuscivano a comprendere l'autentico significato e che al contempo si presentava con un rigore fotografico straordinario. Una delle pochissime esperienze che possa dirsi veramente riuscita.

La Farm Security Administration

Tra il 1930 e il 1936 i contadini americani vissero il periodo più drammatico della loro storia. All'inizio degli anni Venti, nel tentativo di meccanizzare il ciclo produttivo, si erano for-

temente indebitati. Contro ogni aspettativa, però, questa spinta modernizzatrice, accrescendo notevolmente la produzione e abbassando i prezzi delle derrate, si tradusse in una rovinosa riduzione del reddito dei lavoratori agricoli. A questa situazione si assommarono gli esiti della grande crisi del 1929, la siccità e le tempeste di sabbia. In breve, nel volgere di pochi anni, invece del conseguimento di un sogno di benessere, la popolazione rurale americana (circa 33 milioni di persone, un quarto dell'intera nazione) visse il suo dramma.

Nel corso della sua campagna presidenziale, Franklin D. Roosevelt considerò i provvedimenti governativi – che, per mantenere salvi i princìpi liberistici, si limitavano a proporre ai contadini una diminuzione della produzione – del tutto inadeguati. Una volta alla Casa Bianca egli affidò al sottosegretario per l'agricoltura, l'economista Redford Guy Tugwell, il compito di individuare le misure più idonee a risolvere il problema.

Tugwell, con due provvedimenti legislativi, fece istituire dei prestiti a basso interesse e delle sovvenzioni senza rimborso. Questi dispendiosi provvedimenti non mancarono però di suscitare un certo risentimento in alcuni settori della popolazione metropolitana, anch'essa duramente colpita dalla crisi. Tugwell si rese dunque conto che era necessario portare a conoscenza dell'America intera la gravità della situazione in cui vivevano le popolazioni rurali. Per far ciò pensò di servirsi della fotografia e chiamò come aiuto l'allievo Washington Roy Stryker che, divenuto assistente al corso di economia di Tugwell, aveva usato estesamente le fotografie nel lavoro didattico. Giunto a Washington nel 1934, Stryker prese in mano la sezione documentaria del dipartimento dell'agricoltura, la Resettlement Administration, in seguito denominata FSA, Farm Security Administration.

Alla fine del 1935, Stryker, mantenendosi in stretto contatto con Tugwell, cominciò a reclutare un'équipe di fotografi di grande talento. Il primo a essere assunto fu Arthur Rothstein. Seguirono Carl Maydans, Walker Evans, Ben Shahn e Dorothea Lange. E poi ancora John Colliers, Jack Delano, Russell Lee, John Vachon e altri.

Stryker esigeva dai fotografi un'approfondita conoscenza teorica della situazione da fotografare; solo dopo essi poteva-

no partire con il lavoro di ripresa. Le immagini nascevano dunque dalla capacità del fotografo di cogliere quegli elementi, quelle situazioni e, fondamentalmente, quelle situazioni che esprimevano la conoscenza della realtà. Nascevano, in breve, dalla capacità di dare agli elementi sociologici una forma estetica.

Nell'arco di otto anni, dal 1935 al 1943, la Farm produsse centomila fotografie, uno straordinario patrimonio documentativo, all'interno del quale si trovano alcune fra le più belle e significative immagini di questo secolo. Essa è l'esperienza culturale che meglio di ogni altra può rappresentare il riformismo dell'amministrazione Roosevelt, la spinta ideale della parte migliore dell'America di quegli anni.

Fra tutti i fotografi della FSA il più noto è senz'altro Walker Evans. Egli fotografava con una macchina a lastre 18 × 24, con cavalletto e obiettivi a focale lunga, usando sempre il diaframma stretto: ciò gli permetteva di realizzare immagini straordinariamente nitide. I suoi soggetti principali erano il paesaggio e gli interni delle case. Talvolta però il suo sguardo andava a fissare il volto della gente, cogliendo espressioni di indimenticabile eloquenza.

Ma le inquadrature ritrattistiche più penetranti furono quelle «lievemente mosse o sfocate» – effetto dovuto forse più ad una scelta estetica che all'imperizia o a un difetto dell'apparecchio – del pittore Ben Shahn, entrato alla FSA «per la porta di servizio», come autore di quadri e di manifesti.

Le fotografie di Dorothea Lange sono quelle in cui i segni della sofferenza sono già scritti nell'aridità del terreno e negli abbandonati paesaggi. Essi hanno sempre qualcosa di malinconico, che tocca quanto la tristezza dei gruppi familiari di Russell Lee.

Le immagini di Arthur Rothstein sono, invece, piene di evocazioni pittoriche e riescono – com'è emblematico nel caso della *Tempesta di sabbia a Cimarron Country* – a coniugare la bellezza dell'inquadratura con la drammaticità degli eventi. Altrettanto evocative di scene pittoriche sono le fotografie di Jack Delano, senza però giungere alla profondità di quelle di Rothstein.

Nell'insieme, il lavoro dei fotografi della Farm Security Administration oscillò tra liricità e documentazione. Anzi, nei momenti più felici esso seppe congiungere perfettamente l'esigenza lirica con quella documentativa e divenire così una lezione per le generazioni future.

Dai giornali illustrati alla nascita del fotogiornalismo

Contemporaneamente alla nascita della fotografia cominciò a svilupparsi la stampa illustrata. Il primo giornale in cui le immagini ebbero un grande rilievo fu «The Illustrated London News», fondato nel 1842, seguito dal francese «L'Illustration», dalla tedesca «Illustrierte Zeitung», dagli americani «Gleasons's Pictorial Drawing-Room Companion», «Harper's Weekly», «Frank Leslie's Illustrated Newspaper», dall'«Illustrazione Italiana»...

Inizialmente le immagini erano incisioni ricavate da disegni, ma con l'avvento della stereoscopia esse cominciano a essere realizzate anche a partire da fotografie.

Le prime pubblicazioni illustrate venivano stampate con caratteri mobili e le matrici delle incisioni xilografiche inserite nel testo.

Fu soltanto a partire dalla tecnica della lastra a *mezzatinta* (tramite retino) che si rese possibile l'uso diretto della fotografia nella stampa. Prima di allora, diversi tentativi di trovare una buona tecnica di riproduzione fotomeccanica che permettesse di stampare insieme testo e immagini erano andati falliti. Questa tecnica veniva messa a punto nello stesso periodo in cui venivano immesse sul mercato le lastre asciutte alla gelatina.

L'8 settembre del 1871 un medico inglese, Richard Leach Maddox, pubblicò sul «British Journal of Photography» un articolo sui suoi esperimenti per ottenere un'emulsione di gelatina contenente bromuro d'argento, con la quale sostituire il collodio umido, che comportava, come abbiamo detto, la difficoltà di dover preparare la lastra, impressionarla e svilupparla in non più di un quarto d'ora. Il vantaggio del procedimento suggerito da Maddox – che è quello ancora in uso – consisteva nel fatto che le lastre potevano essere preparate in anticipo e conservate fino al momento della ripresa e poi ancora dello sviluppo. All'inizio i tempi di esposizione delle pellicole alla gelatina erano molto più lunghi di quelli del collo-

dio umido, ma nel 1878, con gli esperimenti di Charles Harper Bennet, si ridussero vertiginosamente, arrivando a toccare il venticinquesimo di secondo. Si apriva così l'era moderna della fotografia. Fotografare diveniva un esercizio estremamente semplice e alla portata di tutti. Ogni avvenimento poteva originare una serie numerosa di fotografie.

Con l'uso delle pellicole alla gelatina e con la possibilità di stampare insieme immagini fotografiche e testi, poteva, dunque, finalmente nascere il fotogiornalismo.

Il 4 marzo 1880, per la prima volta, un quotidiano, «The Daily Graphic» di New York, pubblica una fotografia ´ô46´ô

Inizialmente, comunque, le immagini fotografiche ebbero un ruolo essenzialmente illustrativo. Soltanto nel febbraio del 1890 nacque una rivista che aveva il programma di usare fondamentalmente la fotografia: l'«Illustrated American». Nel suo primo numero, in una nota dell'editore, si legge: «Il proposito particolare della rivista è quello di approfondire le possibilità, fino a oggi quasi inesplorate, della fotografia e dei diversi procedimenti di riproduzione».

Nello stesso anno nascevano in Germania diverse riviste illustrate, raccogliendo uno straordinario successo. Le due più importanti sono la «Berliner Illustrierte» e la «Münchner Illustrierte Presse», che «nel momento di maggiore successo, stampano sia l'una che l'altra circa due milioni di copie e sono alla portata di tutte le tasche, giacché un esemplare costa soltanto 25 pfennig»[5].

Sembra, dunque, condivisibile l'ipotesi di Gisèle Freund, secondo cui «l'età d'oro del giornalismo fotografico» ebbe inizio in Germania ed ebbe la sua figura mitica in Erich Salomon (1886-1944), o come egli amava essere chiamato «Herr Doktor Salomon», che cominciò la sua carriera di fotografo a quarantadue anni, pubblicando sul «Berliner Illustrierte» e divenendo presto famosissimo per la sua straordinaria capacità di passare inosservato e di riprendere fotografie piene di naturalezza.

Dopo aver usato l'Ernemann Ermanox f.2, che adottava la-

[4] Cfr. Michael L. Carlebach, *The Photojournalism in America*, Washington-Londra, Smithsonian Institution Press, 1992.

[5] Gisèle Freund, *Photographie et société*, 1974; trad. it. di L. Lovisetti Fuà (*Fotografia e società*), Torino, Einaudi, 1976, p. 96.

THE DAILY GRAPHIC

An Illustrated Evening Newspaper

39 & 41 PARK PLACE

VOL. IX. NEW YORK, THURSDAY, DECEMBER 30, 1875.—TWELVE PAGES. NO. 873.

HELIOS GENERAL UTILITY ARTIST PICTURES ON EVERY SUBJECT TO ORDER

THE DAILY GRAPHIC

OLD SOL'S LATEST TRIUMPH

THE SUN IN HIS STUDIO.

Prima pagina del quotidiano «The Daily Graphic», 30 dicembre 1875.

stre di vetro 4,5 per 6 cm, nel 1932 Salomon cominciò a usare la mitica Leica, la macchina fotografica che, insieme alla pellicola alla gelatina, rivoluzionò la fotografia. Essa venne inventata da Oscar Barnack, uno dei più geniali tecnici della Leitz.

Mentre era impegnato alla costruzione di un esposimetro per pellicole cinematografiche (18 × 24), Barnack ebbe l'idea di costruire un apparecchio fotografico che usasse questo tipo di pellicola. Idea che concretizzò con la costruzione del prototipo della Ur Leica, brevettata nel maggio 1914 e commercializzata nel 1924. L'apparecchio, che poteva tenersi in una tasca, usava pellicola 35 mm, ma i fotogrammi invece che scorrere verticalmente, come nel cinema, si muovevano orizzontalmente e avevano una dimensione doppia rispetto a quelli del film, 24 x 36 mm, consentendo una buona definizione in fase di stampa.

Come ha scritto Freund, «intorno al dottor Erich Salomon, che nel 1930 ha già quarantaquattro anni, si costituisce un folto gruppo di giovani fotografi. Sono *free-lance*, vale a dire fotografi indipendenti che mantengono la libertà di scegliere i loro soggetti. Ciascuna delle loro fotografie è firmata: dimostrazione dell'importanza che d'ora in poi si darà alla personalità del fotografo. Come Salomon, non sono soltanto fotografi, ma redigono testi e didascalie. Appartengono per lo più alla borghesia e hanno studiato. Li hanno portati a questo mestiere le difficoltà economiche e la disoccupazione che colpiscono la Germania del dopoguerra. Alcuni di loro fanno parte dell'agenzia Dephot (*Deutscher Photodienst*), che lavora in stretta collaborazione con le riviste illustrate e soprattutto con Stefan Lorant. L'agenzia è un vivaio di talenti. Quasi tutti diventeranno celebri»[6]. Uno soprattutto, Felix H. Man, figlio di un banchiere.

André Kertesz, Otto Umbo, Martin Munkácsi, Alfred Eisenstaedt, Wolfgang Weber, Laszlo Moholy-Nagy e altri straordinari fotografi del Novecento fecero la loro comparsa sulle riviste illustrate tedesche di quegli anni, per poi riparare in altri paesi.

Con l'affermazione del nazismo, infatti, nel 1938 anche Stefan Lorant dovette fuggire dalla Germania, per rifugiarsi in

[6] Ivi, p. 105.

Inghilterra, dove fondò il settimanale di sinistra «Picture Post», intorno al quale si raccolsero diversi fotografi scampati all'hitlerismo, nonché alcuni promettenti giovani inglesi. Mentre in Francia cominciava a delinearsi il grandissimo talento del francese Henri Cartier-Bresson, del transilvano Brassaï, dell'inglese Bill Brandt.

Il mito di «Life»

«Per vedere la vita, per vedere il mondo, essere testimoni dei grandi avvenimenti, osservare il viso dei poveri e i gesti dei superbi; per vedere cose strane: macchine, eserciti, moltitudini, ombre nella giungla; per vedere cose lontane migliaia di chilometri; nascoste dietro muri e all'interno delle stanze, cose che diventeranno pericolose, donne amate dagli uomini, e tanti bambini; per vedere e avere il piacere di vedere, vedere e stupirsi, vedere e istruirsi».

Così Henry Luce presentava il primo numero di «Life», comparso in America il 23 novembre 1936, con una tiratura di 446.000 copie.

La prima pagina della rivista è estremamente significativa del ruolo che la fotografia vi avrebbe ricoperto, mostra l'immagine di un ostetrico che tiene in braccio un bambino appena nato, mentre la didascalia dice: «La vita comincia. L'apparecchio fotografico registra il movimento più importante di ogni vita: il suo inizio». Il cuore di «Life» fu infatti la fotografia: la sua gloria e il suo successo. Per parte sua la rivista, portando l'ormai centenaria invenzione negli angoli più remoti, come nelle pieghe dei fatti comuni, le conferì il massimo splendore, contribuendo a creare il grande mito del fotoreporter.

Il fondatore di «Life», Henry Luce, era figlio di un missionario che gli aveva impartito un'educazione calvinista e puritana. «Sono un presbiteriano e un capitalista. Sto dalla parte di Dio, del partito repubblicano e della libertà di impresa», soleva dire.

Nel 1919, insieme a Briton Hadden, suo compagno di studi alla Yale University, anch'egli ventenne, dava vita a quella che sarebbe diventata una delle maggiori imprese editoriali del mondo, la *Time Inc.* Ma la rivista che doveva prendere il nome dell'impresa, «Time», nacque soltanto quattro anni

dopo, nel 1923, incontrando un successo dapprima discreto e via via sempre maggiore.

Intanto, nel 1921, Luce aveva iniziato la sua carriera giornalistica come cronista del «Chicago News», con uno stipendio di sedici dollari a settimana, senza forse immaginare che nel giro di qualche decennio sarebbe stato al comando di un vasto impero di giornali, di reti televisive e radiofoniche.

Quando nel 1936 diede vita a «Life», Luce aveva come punto di riferimento la rivista francese «Vu», fondata da Lucien Vogel nel 1928, che a sua volta discendeva dai giornali illustrati tedeschi. Ma il successo di «Life» si fondava essenzialmente sull'animo calvinista di Luce, che intendeva offrire al lettore un'immagine rassicurante del suo destino di uomo legato al destino dell'America, facendolo entrare nelle case dei divi del cinema e dei potenti della politica e dell'economia, rendendolo partecipe delle cose sensazionali della scienza e divertendolo con giochi impensati, parlandogli di uomini assolutamente simili a lui e di luoghi lontani ed esotici. In breve, facendolo sentire al centro del mondo e padrone della vita. E dato che a ogni uomo piace coltivare questa convinzione, la rivista ebbe uno straordinario successo. Dopo un anno la tiratura era già raddoppiata, per arrivare nel 1972 a toccare gli otto milioni di copie, per un equivalente di circa quaranta milioni di lettori. Ma proprio quando giunse all'apice, «Life» fu costretta a chiudere: l'ultimo numero uscì il 28 dicembre 1972. La televisione infatti portava via alla rivista spazi di pubblicità sempre maggiori e così quella che era stata una gallina dalle uova d'oro si trasformava per la *Time Inc.* in una perdita annua di diversi milioni di dollari. Così, dopo trentasei anni «Life» moriva, per entrare nella mitologia del Novecento, con gli straordinari servizi di fotografi divenuti anch'essi mitici, come Eugene Smith, Henri Cartier-Bresson, Gjon Mili, Margaret Bourke-White, Robert Capa, Andreas Feninger, Irving Penn, Arnold Newman, Alfred Eisenstaedt...

Smith – che può essere considerato una figura emblematica di «Life» e insieme delle difficoltà e delle opportunità che i grandi fotografi incontravano nella rivista – vi pubblicò moltissime delle sue indimenticabili fotografie. Entrò a farne parte nel '39 e ne uscì nel '54, dopo una polemica sorta sul modo di presentare il servizio sul dottor Albert Schweitzer, ma che

aveva radici più lontane. Infatti, come ha scritto William Johnson, «i maggiori fotografi venivano trattati con grande rispetto, ma non avevano potere all'interno dell'organizzazione. Ci si aspettava che accettassero incarichi su ogni genere di soggetto, che producessero in fretta e bene»[7].

Nondimeno basterebbero le foto di Smith per consegnare «Life» alla storia. Tra i suoi reportage apparsi sulla rivista ce ne sono tre celeberrimi, veri capolavori della storia del fotogiornalismo: *Medico di campagna, Villaggio spagnolo* e *Maude Callen, levatrice e infermiera*. Il primo comparve nel settembre del '48, quando il fotografo era già notevolmente famoso per via delle foto di guerra eseguite nel Pacifico meridionale. *Villaggio spagnolo*, che apparve nell'aprile del '51, è il servizio di Smith più noto, quello che rappresentò per molti fotografi un importante punto di riferimento. Il terzo, su Maude Callen, pubblicato nel dicembre dello stesso anno, è forse il più bello, quello che riesce a coniugare mirabilmente le ragioni informative con quelle stilistiche e umane dell'autore.

Fra i grandi fotografi, quelli che maggiormente vengono associati al nome di «Life», vanno ricordati senza alcun dubbio, Margaret Bourke-White e Alfred Eisenstaedt, tra i primi fotoreporter della rivista, e Philippe Halsman, autore dei famosissimi ritratti di Churchill e di Einstein. Non si può però parlare di «Life» senza parlare di Gjon Mili, con le sue mirabili *invenzioni*.

Sulla rivista, comunque, comparvero anche fotografie che pur senza essere state eseguite da grandi maestri, conservano una straordinaria forza. Fra queste ricordiamo quella di Michael Rougien, in cui è ripreso un bambino coreano rimasto orfano nelle drammatiche vicende della guerra. Nei suoi occhi passa una tristezza sconfinata. Per tragica illuminazione, quel bimbo sembra avere la lucidá consapevolezza di trovarsi prigioniero di una mostruosa assurdità.

Ma per fortuna, questo, per quanto terribile, è solo un attimo, accanto ad altri meno angoscianti o addirittura felici che le pagine di «Life» ci offrono.

[7] *W. Eugene Smith*, introduzione di William S. Johnson, Milano, Gruppo Editoriale Fabbri, 1983, p. 6.

Vishniac e il destino degli ebrei d'Europa

Le fotografie che riguardano gli ebrei europei negli anni dell'olocausto e in quelli che immediatamente lo hanno preceduto sono in massima parte immagini che, per debolezza dei fotografi, mostrano un popolo vinto, ma senza quella dignità dei vinti che gli antichi romani attribuivano ai loro nemici. Sono un catalogo di uomini che sembra non potessero avere altro destino che quello che hanno avuto.

Nella stragrande maggioranza di queste fotografie – che pure furono in buona parte eseguite da fotografi non contaminati dall'ideologia nazifascista – vi è una sotterranea avversione agli ebrei, frutto del secolare antisemitismo di matrice cristiana. La loro ricchezza o la loro miseria sono presentate sempre come eccessive, fuori da una misura accettabile. Sono immagini in cui gli autori non hanno avuto la capacità di uscire dal bozzettismo, di cogliere le differenze senza tralasciare il dato comune a tutti gli uomini. Dove, cioè, certi elementi di dissimiglianza esteriore – come il modo di vestirsi o di lasciarsi crescere la barba e i capelli – divengono predominanti, mentre non trovano posto i sentimenti: quelle ansie e quelle paure, quei momenti di nostalgia e quei lampi di gioia che segnano la vita di ogni uomo sulla faccia della terra. Sono immagini in cui non c'è alcuna volontà testimoniale, alcuno sforzo di comprendere e di separare il luogo comune dal dato di fatto.

Ma fortunatamente abbiamo, sulla vita degli ebrei dell'Europa orientale, una magnifica, straordinaria testimonianza, che da sola pone rimedio a tutta questa grandissima quantità di immagini insignificanti. Sono le fotografie eseguite tra il 1934 e il 1939 da Roman Vishniac, un ebreo russo che negli anni Trenta viveva in Germania.

«Sapevo che Hitler – scrive Vishniac nella premessa al volume che raccoglie la parte più bella e significativa del suo lavoro, pubblicato originariamente a New York soltanto nel 1983, col semplice e preciso titolo di *Un mondo scomparso* – aveva programmato di sterminare tutti gli ebrei, in particolare i bambini e le donne, che avrebbero potuto procreare altri bambini in futuro. Non potevo salvare la mia gente, solo il loro ricordo»[8].

Così nel 1934 Vishniac si mise in viaggio per i ghetti e i piccoli villaggi ebrei dell'Europa orientale. «Nessuno dei miei colleghi – scrive – fu disposto a seguirmi. Mi avvertirono invece del pericolo che correvo. Un uomo con la macchina fotografica era sempre sospettato di essere una spia. Gli ebrei, inoltre, non amavano essere fotografati, a causa di una errata interpretazione del divieto biblico delle immagini. Fui costretto ad usare una macchina fotografica nascosta e ci furono anche altri problemi».[9]

Da Trnava a Mukacevo, da Varsavia a Lodz, da Lask a Praga, da Cracovia a Slomin... Per cinque anni Vishniac – con una Leica e una Rollei spesso nascoste sotto il cappotto – vagò per i ghetti, soffermando il suo sguardo su ogni cosa costituisse un segno *interiore* della vita degli ebrei. S'aggirò per i mercati, entrò nelle scuole di Talmud e nelle case (trovando sempre traccia di una passione che negli ebrei è stata in ogni tempo fortissima, quella dei libri e della lettura).

Nel corso dei suoi viaggi scattò circa sedicimila fotografie, delle quali soltanto una piccola parte, duemila, si sono salvate dalle mani della Gestapo, per sfuggire alla quale Vishniac fu costretto a rifugiarsi dapprima in Francia e poi in America.

«Vishniac – ha scritto il grande fotografo Edward Steichen – portò con sé, a parte questo o quel tipo di pellicola, una rara profondità di comprensione, un calore e un amore per la propria gente, da figlio di quelle terre. Le fotografie che ne risultano sono fra i più bei documenti fotografici di un'epoca e di un luogo».

[8] Roman Vishniac, *A vanished word*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1983; ed. it. (*Un mondo scomparso*) Roma, Edizioni e/o, 1984.
[9] *Ibidem*.

Da «Camera Work» alla fotografia sperimentale e alle ricerche della nuova fotografia americana

Al 291 della Quinta Strada

Fondata nel 1903, «Camera Work» fu la più importante rivista americana di fotografia dell'inizio del Novecento e una delle più affascinanti dell'intera storia di quest'arte. Aveva un aspetto insolitamente raffinato. La copertina era disegnata nel delicato stile dell'*art nouveau*; le fotografie, stampate in fotoincisione su carta giapponese, erano incollate su un cartoncino e protette da un foglio di carta velina. Ma al di là di questo aspetto, l'importanza di «Camera Work» si fonda su una visione moderna della fotografia. Insieme alla convinzione che la nuova arte fosse una realtà espressiva assolutamente autonoma, vi era quella che per meglio comprenderla, per meglio cogliere il gusto e il fascino dei suoi frutti, bisognasse inserirla nel più ampio tessuto della cultura figurativa e più estesamente in quello della modernità.

Sin dai primi numeri, la rivista, accanto agli articoli di critica e tecnica fotografica, pubblicò aforismi, poesie, scritti di filosofia e saggi sui movimenti artistici contemporanei. E in tal modo la sua funzione, trascendendo lo specifico fotografico, si costituì nella complessità del passaggio dai valori estetici dell'Ottocento a quelli dell'arte moderna.

Dal punto di vista strettamente fotografico, «Camera Work» divenne il luogo d'incontro tra le ricerche europee e quelle americane: quelle ricerche che stavano determinando la nascita della fotografia moderna.

Fondatore e proprietario di «Camera Work» fu Alfred Stieglitz, che ne condizionò profondamente il cammino; anzi, possiamo dire che la rivista seguì in modo evidentissimo le oscillazioni di gusto del celebre fotografo, collezionista di opere d'arte, nonché animatore di una delle più famose gallerie del

ventesimo secolo, la "291", cosiddetta dal numero della Quinta Strada di New York dove fu aperta nel 1905.

Per «Camera Work», così come per la "291" vale una notazione di Stieglitz sul movimento *fotosecessionista* americano, del quale sono entrambe espressione: «L'idea della secessione non è al servizio o il prodotto di un mezzo: essa è uno spirito». Uno spirito tutto interno all'antipositivismo, all'idealismo filosofico bergsoniano, nonché alla fascinazione per l'Oriente e l'arte africana.

Attraverso «Camera Work» – che nel numero del luglio 1912 pubblica alcune pagine de *Lo spirituale nell'arte* di Vasilij Kandinskij – e della "291" gli americani conoscono l'opera di Toulouse Lautrec, Cézanne, Matisse, Brancusi, Picasso, Picabia, Braque, Severini e dei fotografi Steichen, Stieglitz, Evans, Demachy, Coburn, Strand. A questa attività si accompagnavano gli interventi di scrittori e critici come Bernard Shaw, Oscar Wilde, Gertrude Stein, Charles Caffin, Benjamin De Cassares.

Come si può immediatamente capire, non si trattava di esperienze omogenee, così come non fu omogenea la *fotosecessione*, in cui il dato comune era costituito dalla «protesta contro l'uso della fotografia come mezzo puramente meccanico di riproduzione della realtà» e dal suo riconoscimento come strumento di espressione artistica. Ma in quegli anni il problema della fotografia intesa come arte non era ancora stato risolto. Basti leggere qualcuna delle considerazioni riportate dalla stessa «Camera Work», come quella di Alice Boughton, comparsa sul numero 26, uscito nell'aprile del 1909: «Il problema dell'artisticità della fotografia ha sollevato molte polemiche; sono molti a sostenere che la fotografia è arte. Questa rivendicazione mi sembra eccessiva perché dopo tutto l'aspetto meccanico gioca un ruolo troppo importante per giustificare apprezzamenti così generosi. Questo tuttavia non toglie nulla al valore artistico e alle potenzialità espressive della fotografia».

Tale questione irrisolta era stata posta subito dopo l'invenzione della fotografia e si erano allora venuti a creare due opposti "partiti", che i fatti hanno entrambi smentito. Da un lato c'era stato l'entusiasmo di un Delaroche, che, nel 1839, uscendo dalla seduta in cui Arago aveva illustrato il procedimento fotografico di Daguerre, aveva detto: «Da oggi la pittura è

morta»; dall'altro c'era l'atteggiamento di Baudelaire, che scriveva: «È sorta in questi deplorevoli giorni una nuova industria che ha contribuito a distruggere ciò che di divino forse restava nello spirito francese»[1].

Ma com'era nell'ordine delle cose, la pittura, invece di morire, trovò nella fotografia nuovi stimoli, e Baudelaire, sottoponendosi non una sola volta all'obiettivo di Nadar (che ha fatto al poeta ritratti di grande profondità e delicatezza)[2], ha dovuto forse cambiare opinione.

Da parte loro i primi fotografi, pure avendone tutte le ragioni, mai vollero considerarsi "artisti": i loro capolavori – mirabilissimi ritratti e paesaggi – ci sono giunti accompagnati dal silenzio degli artefici. Dopo di loro ci fu, come abbiamo visto, una lunga stagione in cui molti fotografi cercarono di imitare gli effetti della pittura.

Fu solo alla fine dell'Ottocento, dopo la stagione pittorialista, che i fotografi cominciarono a essere consapevoli delle reali e particolari possibilità del mezzo. E ciò avviene soprattutto all'interno del movimento fotosecessionista.

Sebbene nell'opera dei grandi maestri fotosecessionisti, come Steichen e Stieglitz, rimanga ancora qualcosa del vecchio pittorialismo, le loro immagini sono straordinariamente moderne e, specialmente quelle della vita quotidiana di New York, suggestive.

Una netta rottura coi soggetti tradizionali e coi modi di rappresentarli avviene, comunque, con le foto di Paul Strand, eseguite tra il 1915 e il 1917 e pubblicate negli ultimi due numeri di «Camera Work». Sono soggetti comuni e se vogliamo banali, come una staccionata o una pila di piatti, ma trattati in modo da sembrare quasi delle composizioni astratte. Da parte sua Alvin Longdon Coburn, di cui «Camera Work» pubblicò diverse immagini e il suo scritto sul rapporto tra arte e tempo, esponendo nel 1913 a Londra una serie di vedute dall'alto della città di New York, scriveva: «Perché l'artista che si serve della macchina fotografica non dovrebbe rompere con quelle convenzioni ormai superate che, nella sua breve esistenza, hanno cominciato a paralizzare e intralciare la libertà del suo

[1] Cfr. Diego Mormorio (a cura di), *Gli scrittori e la fotografia*, cit.
[2] Cfr. Giovanni Macchia, *Baudelaire*, Milano, Rizzoli, 1986.

mezzo di espressione?». Era questa una lucida considerazione sulle potenzialità della fotografia e, fedele allo spirito che lo animava, Coburn diede inizio con le sue ricerche, che per certi versi erano un punto di arrivo di tematiche affrontate da «Camera Work», all'assoluta autonomia della fotografia dalla pittura.

Astrattisti e "fotomontatori"

In un testo pubblicato a Londra nel 1918, il poeta Ezra Pound scrive: «Lo strumento chiamato vortografo fu inventato verso la fine del 1916. Coburn aveva a lungo desiderato di trasferire il cubismo o il vorticismo nella fotografia. Ciò fu possibile soltanto con l'invenzione di uno strumento adatto»[3].

In realtà non si trattava di un vero e proprio strumento. Le immagini multiple ottenute da Coburn venivano, infatti, realizzate usando tre specchi a forma di prisma.

«Nella vortografia – scrive ancora Pound – il colore è praticamente escluso. Ci può essere suggestione di colori. Ci può essere varietà nel colore della carta su cui la vortografia viene stampata. Ma le possibilità del vortografo sono praticamente limitate alla forma (figure su una superficie) e al chiaroscuro; alle specifiche variazioni di luci e ombre proprie della tecnica fotografica».

Quasi a conclusione del suo testo, il poeta fa la più netta stroncatura della fotografia pittorialista: «La fotografia artistica è sciatta e provinciale. Non ha mai avuto nessun ruolo nell'estetica. La vortografia potrebbe invece avere nell'estetica futura lo stesso ruolo che gli studi di anatomia del Rinascimento ebbero nell'estetica della tradizione accademica».

Di fatto, la fotografia astratta – e sperimentale in generale – non giunse ad avere questo ruolo, nondimeno fu importantissima nel campo dell'arte, alimentando riflessioni e polemiche di varia portata. Ciò avvenne, ad esempio, in Italia con le *foto-*

[3] Questo testo di Pound, intitolato «Vortografie» e compreso nel rarissimo volume *Pavennes and Divisions*, è stato pubblicato per la prima e finora unica volta in italiano nel libro *Gli scrittori e la fotografia*, cit.

dinamiche futuriste dei fratelli Anton Giulio, Carlo Ludovico e Arturo Bragaglia, realizzate nel 1911[4].

Nel 1918 Tristan Tzara, uno di fondatori del Dadaismo, accolse con entusiasmo le immagini astratte che il dada-Zurigo Christian Schad realizzava con striscette di carta e pezzetti di spago disposti sul foglio emulsionato. Dal nome dell'autore, le chiamò *schadografie* e nel 1921 le mostrò a Parigi a Man Ray, il quale ne fu egualmente entusiasta.

All'interno del dadaismo – che attaccava il concetto di valore estetico e rifiutava il valore di scambio dell'opera d'arte – la fotografia assunse (con una precisa consapevolezza dei fotografi, che il più delle volte erano anche pittori, scultori, poeti) un'importanza eccezionale soprattutto con il fotomontaggio.

A questo proposito bisogna tenere presente che il fotomontaggio è un elemento fondamentale della poetica dadaista non soltanto in fotografia, ma anche nel linguaggio verbale. Da un lato sconvolge la rappresentazione prospettica e crea una serie di accostamenti altrimenti impossibili; dall'altro svolge una funzione puramente ludica e dissacratoria, come suggerisce Tzara quando, in *Aa l'antiphilosophe*, scrive che per fare un poema dadaista occorre prendere le forbici, ritagliare le singole parole di un articolo, metterle in un sacco e dopo aver agitato trascriverle nell'ordine in cui sono state estratte.

Nel fotomontaggio dadaista militanza politica e funzione politica della creatività si concretizzano percorrendo due strade diverse, ma rimanendo legate nell'idea di rinnovamento sociale. L'opera di John Heartfield, vissuto sotto il segno della prima, assume la forma di una spietata critica dello sfruttamento, della disoccupazione e del perbenismo antidemocratico e guerrafondaio della borghesia tedesca sotto la repubblica di Weimar.

Questi montaggi, pubblicati sulla rivista «Aiz» (Arbeiter Il-

[4] La questione delle *fotodinamiche futuriste* da sola richiederebbe un lungo capitolo, soprattutto per via del ruolo di Carlo Ludovico, che costituisce una questione ancora aperta. Infatti, come sembrano confermare alcuni scritti di Mario Verdone e le stesse dichiarazioni di Carlo Ludovico Bragaglia, quest'ultimo ha avuto nella realizzazione delle *fotodinamiche* un ruolo importante, che, per mancanza di studi approfonditi e per alcune difficoltà poste dalla "figlia adottiva" di Anton Giulio, non è stato ancora chiaramente riconosciuto.

Alvin Longdon Coburn, Ritratto vortografico di Ezra Pound, *1917.*

lustrierte Zeitung, giornale illustrato operaio), uscita in Germania fino al 1933 con una tiratura di 500 mila copie, e poi a Praga fino al 1937, vennero favorevolmente accolti dai lavoratori e portati nelle manifestazioni. Dopo il 1933, essi riuscirono a dare del nazismo un'immagine che perfettamente gli corrispondeva: quella di una sanguinaria, ottusa barbarie.

In quest'idea dell'arte come denuncia e come strumento di propaganda politica, Heartfield è vicino ai grandi disegnatori satirici Otto Dix e George Grosz. Insieme a quest'ultimo realizzò anche alcuni montaggi simili però a quelli dei fotomontatori che ponevano al centro della loro opera la dimensione onirica, come Johannes Baader, Hannah Höch, Raoul Hausmann, Max Ernst.

Fra questi, particolarmente significativa è stata l'opera di Höch, che, insieme alle composizioni astratte e ai ritratti di Florence Henri, è un esempio della funzione vitale svolta dalle donne all'interno dell'avanguardia storica.

L'usignolo cinese di Ernst (del 1922) è una figura di donna: vere braccia femminili, un ventaglio che fa da copricapo, la sagoma di un uccello a mo' di vestito e una sedia che funge da corpo. Il tutto ha la delicata sobrietà di un usignolo e il fascino di un immaginario uccello cinese. In questo montaggio, come in *Qui ogni cosa silenziosamente vola* – un ingegnoso mescolamento di oggetti, con un vapore che vola insieme a un pesce scarnificato – è annunciato il surrealismo, che troverà il suo segno distintivo nell'incontro tra psicoanalisi e marxismo: «Trasformare il mondo, ha detto Marx; cambiare la vita, ha detto Rimbaud; queste due parole d'ordine sono per noi una sola», scriverà nel 1932 Breton.

Anche in Urss e nell'Europa orientale, all'interno del costruttivismo, nato dalle ceneri del cubo-futurismo, operavano numerosi *photo monteurs*. In Polonia, tra gli anni Venti e Trenta, Szcuka, Posadecki, Choynowskj, Janish e Berman produssero centinaia di fotomontaggi di grande valore artistico.

Per capire l'importanza di questo mezzo espressivo all'interno del costruttivismo, è illuminante un articolo di Mieczislaw Szcuka, caposcuola dei costruttivisti polacchi, apparso sulla rivista «Blok» nel 1924: «Il fotomontaggio – poesia visuale – espande la potenzialità dei mezzi di comunicazione e permette di accedere ai fenomeni che sono inaccessibili all'occhio

umano, ma che possono essere registrati con la lastra fotografica. Fotomontaggio epica moderna».

In Urss i più attivi e famosi fotomontatori sono Jury Roshkov, Gustav Klutis, Sergey Serkin, Nickolay Prusakov, Anton Lavinski, i fratelli Georgij e Vladimir Stenberg, ma soprattutto El Lissitzky e Aleksandr Rodcenko. Molte delle loro opere apparvero su «Lef» e «Novyi Lef», in cui furono pubblicati alcuni dei più importanti lavori dell'avanguardia russa, come il manifesto di Eisenstein sul *montaggio delle attrazioni*, quello di Vertov sul *Kino-Glaz* (cineocchio) e il poemetto *Pro eto* (*Di questo*) di Majakovskij.

Per l'illustrazione di *Pro eto*, Rodcenko realizzò undici fotomontaggi, che costituiscono il suo capolavoro fotografico e il punto più alto della collaborazione con Majakovskij.

L'avanguardia italiana ha avuto i suoi fotomontatori e fotografi sperimentali, oltre che nei fratelli Bragaglia, in Vinicio Paladini, Tato, Wanda Wulz, Ivo Pannaggi, Bruno Munari, ma soprattutto in Luigi Veronesi, pittore, cineasta, fotografo. Il quale ha scritto: «L'arte deve dare innanzitutto un godimento profondo, una gioia. Si parla molto della funzione sociale dell'arte; ma questa non viene certamente assolta con la rappresentazione veristica di officine o di uomini al lavoro, bensì con opere che sono capaci di aiutare gli uomini a vivere. Io credo che la gioia aiuti a vivere e che il godimento estetico possa dare gioia».

C'era in queste parole, una presa di distanza dal dadaismo e un preciso richiamo alla grande esperienza del Bauhaus, dove operò l'autore che costituì il più chiaro punto di riferimento di Veronesi, Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946), il quale insieme a Man Ray (1890-1976), è unanimemente considerato il più grande fotografo dell'avanguardia.

Man Ray

Si ignora quale sia precisamente il suo vero nome. Potrebbe essere Emmanuel Rudnitsky, Emmanuel Rabinovich o Emmanuel Rabinowitz. Qualcuno pensa possa addirittura essere Raymond Mandlbaum, da cui, per abbreviazione, sarebbe nato il nome con il quale è noto, Man Ray, che già figura nel certificato del matrimonio che nel 1913 lo legò alla poetessa

Adon Lacroix, la quale lo introdusse alla cultura francese e segnatamente alla lettura di Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé e Apollinaire.

Di certo sappiamo che nacque a Filadelfia il 27 agosto 1890 e che il 14 luglio del 1921 approdò a Parigi, operando dapprima all'interno del movimento dada e successivamente di quello surrealista.

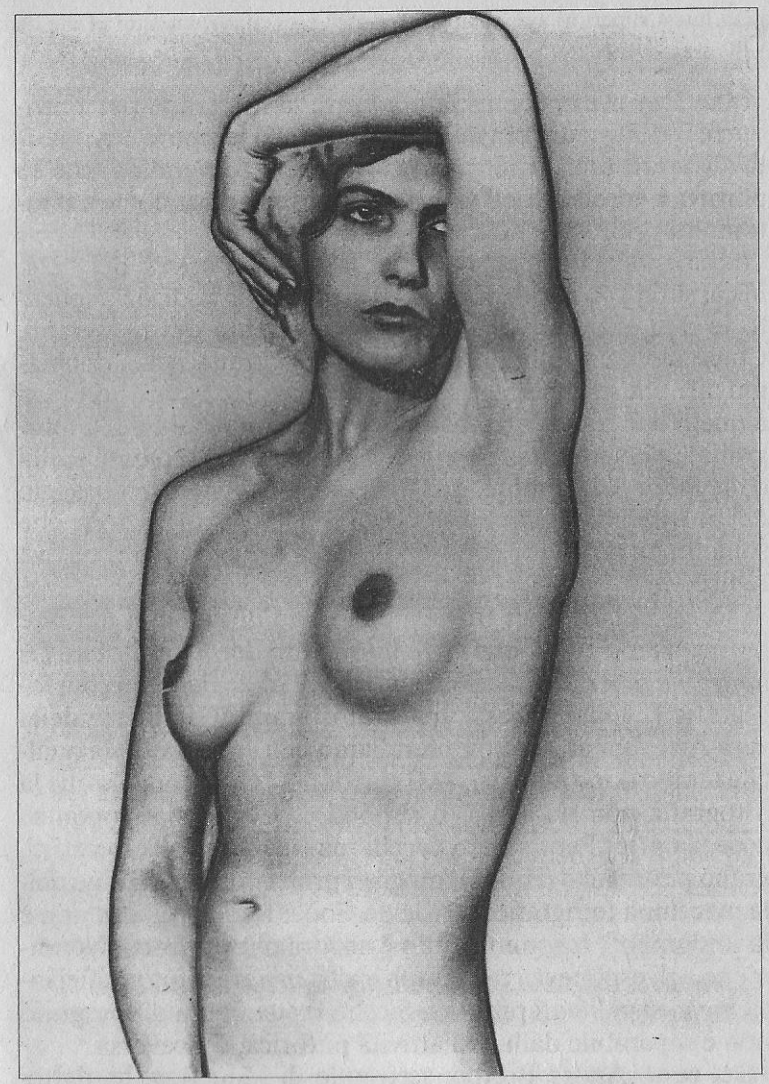
Come ha scritto Giulio Carlo Argan, «il vero contributo di Man Ray è la sua lucida ricerca dell'immaginazione pura e della sua tecnica. Con i *ready-mades* di Duchamp e talune opere di Picabia, i suoi *rayograph* inanimati e cinetici sono tra i rari campioni di immaginazione allo stato puro ottenuti in laboratorio dalla sperimentazione estetica del nostro secolo»[5].

A questa ricerca Man Ray si dedicò dopo che, come si è già detto, Tzara gli mostrò (nel 1921) alcune schadografie. Fu la conoscenza di queste immagini a permettergli di capire immediatamente il vero valore della scoperta casuale del rayograph.

Nella sua autobiografia del 1963 Man Ray racconta in questo modo l'avvenimento:

> Un foglio di carta sensibile intatto, che era finito inavvertitamente tra quelli già esposti con su il negativo, era stato sottoposto al bagno di sviluppo. Mentre aspettavo invano che comparisse un'immagine, rimpiangendo lo spreco di materiale, con un gesto meccanico poggiai un piccolo imbuto di vetro, il bicchiere graduato e il termometro nella bacinella sopra la carta bagnata. Accesi la luce; sotto i miei occhi cominciò a formarsi un'immagine: non una semplice silhouette degli oggetti, ma deformata e rifratta dal vetro, a seconda che fossero più o meno a contatto con la carta, mentre la parte direttamente esposta alla luce spiccava come in rilievo sul fondo nero. [...] Subito accantonai il lavoro per Poiret, affascinato dall'esperimento, ed esaurii in una serie di tentativi la mia preziosa provvista di carta. Prendevo tutti gli oggetti che mi capitavano sotto mano: la chiave della camera d'albergo, un fazzoletto, delle matite, un pennello, una candela, un pezzo di spago. Non era necessario immergerli nel liquido, bastava posarli sulla carta e poi esporli per pochi secondi alla luce, come con i negativi. Ero molto eccitato e mi divertivo enormemente. La mattina esaminai i risultati, e appesi alle pareti un paio di *rayograph* – come decisi di chiamarli. Avevano un aspetto sorprendentemente nuovo e misterioso. Verso mezzogiorno Tristan Tzara venne a propormi di far colazione insieme. [...] Scoprì subito le *rayograph* alle pareti, e ne fu entusiasta. Erano purissime creazioni dada, disse, e di

[5] Giulio Carlo Argan (a cura di), *Rayograph*, Torino, Martano, 1970, p. 83.



Man Ray, Nudo solarizzato, *1929.*

gran lunga superiori agli analoghi tentativi eseguiti alcuni anni prima da Christian Schad.[6]

Man Ray aveva cominciato a usare la fotografia per riprodurre i suoi quadri, ma nel volgere di poco tempo si era accorto di avere una straordinaria vocazione fotografica, che lo portava a eccellere nell'arte del ritratto, nei nudi, come nel fotomontaggio.

Indimenticabile è, ad esempio, *Le violon d'Ingres*, del 1924, in cui sul corpo nudo, di spalle, della modella Kidi, ha applicato le due effe del violino col procedimento del rayograph. Come indimenticabili sono alcuni suoi ritratti. Anzi, dobbiamo dire che in generale i suoi ritratti possono essere accostati a quelli dei grandi ritrattisti dei primi anni di vita della fotografia: i personaggi vengono disvelati con una sapiente scelta delle luci e delle ombre, dell'ambientazione; con un dosaggio del movimento, della morbidezza o della solarizzazione che soltanto un profondo conoscitore della camera oscura poteva realizzare.

Ciò nonostante egli trovava una certa difficoltà a definire teoricamente la fotografia. In uno scritto del '37 intitolato *La fotografia non è arte* dice: «Niente è più triste della vecchia fotografia [...] niente così capace di ispirarci il desiderio della vera Arte, quella che comprendiamo nella pittura». Ma qualche tempo dopo afferma: «Mi chiedono: "Crede ancora che la fotografia non sia arte?" e rispondo: "Oh, io stesso non so cosa sia arte. Penso che i vecchi maestri non fossero artisti, erano piuttosto dei buoni fotografi prima dell'invenzione della macchina fotografica". Adesso cioè affermo: "L'arte non è la fotografia". Insomma, tutto è ancora più confuso». Nondimeno egli esponeva i rayograph e altri materiali fotografici insieme ai suoi lavori pittorici. Sicché la sua figura di fotografo non è separabile dalla sua attività pittorica, e viceversa.

Del resto André Breton, scrivendo di Man Ray, ha detto: «Mi sembra inutile distinguere nella sua produzione i ritratti fotografici dalle fotografie fastidiosamente dette astratte e dalle opere pittoriche vere e proprie. So benissimo che i con-

[6] Man Ray, *Self Portrait*, 1963; trad. it. di M. Pizzorno (*Autoritratto*), Milano, Mazzotta, 1975, pp. 110-11.

fini di queste tre specie di cose che sono firmate col suo nome e rispondono a una stessa iniziativa del suo spirito, delimitano sempre la stessa apparenza o inapparenza»[7].

Moholy-Nagy

La figura di Laszlo Moholy-Nagy è il punto centrale e imprescindibile della più grande stagione della fotografia sperimentale, che trovò la sua più limpida espressione nel libro *Malerei, Fotografie, Film* (Pittura, fotografia, film) pubblicato dall'artista ungherese nel 1925, come ottavo volume dei «Bauhausbücher», la famosa collana nata all'interno del Bauhaus, la «scuola di arti e mestieri» fondata da Walter Gropius a Weimar, nel 1919[8].

«Moholy-Nagy è stato incontestabilmente il più moderno degli artisti della prima metà di questo secolo, anzi il modello o il prototipo dell'artista moderno, cosciente della crisi della professione artistica in un'epoca caratterizzata dall'egemonia industriale e dalla conseguente trasformazione di tutto il sistema del lavoro, della produzione, del consumo».[9]

Nacque a Bacsbarsod, un piccolo villaggio dell'Ungheria meridionale, il 20 luglio 1895 da una famiglia di proprietari terrieri, ridotta quasi alla miseria dal padre, accanito e sfortunato giocatore che dopo aver perduto tutti i suoi averi partì per l'America senza più dare notizie di sé. Nel 1913 intraprese gli studi di giurisprudenza, che fu costretto a interrompere per lo scoppio della prima guerra mondiale, alla quale partecipò come ufficiale dell'esercito austro-ungarico, rimanendo gravemente ferito.

Fu durante la convalescenza che cominciò a disegnare. Più tardi, nel 1944, nello scritto *The new Vision and Abstract of an Artist*, dirà: «Dato che non possedevo una grande esperienza

[7] André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, 1928; trad. it. (*Il surrealismo e la pittura*) Firenze, 1966, p. 32.

[8] Nel 1927 questo libro ebbe una seconda edizione ampliata, che è ormai assolutamente introvabile. Nel 1967 la Florian Kupferberg Verlag di Mainz la ripubblicò in facsimile, con una nota di Hans Wingler e un postscritto di Otto Stelze, edizione che ha avuto diverse traduzioni e che in Italia è stata pubblicata da Einaudi nel 1987.

[9] Giulio Carlo Argan, prefazione a Gianni Rondolino, *Laszlo Moholy-Nagy*, Torino, Martano, 1975, p. 9.

come disegnatore, ma ero spinto dal desiderio di ottenere risultati immediati, i miei disegni mostravano a quel tempo una certa qual affinità con gli schizzi nervosi di Rembrandt. Il passo seguente fu rappresentato da Vincent Van Gogh. [...] Da allora ho imparato che l'artista può usare tecniche miste, che, all'atto pratico, egli può fare ciò che gli piace purché conosca a fondo i suoi mezzi e abbia qualche cosa da esprimere»[10].

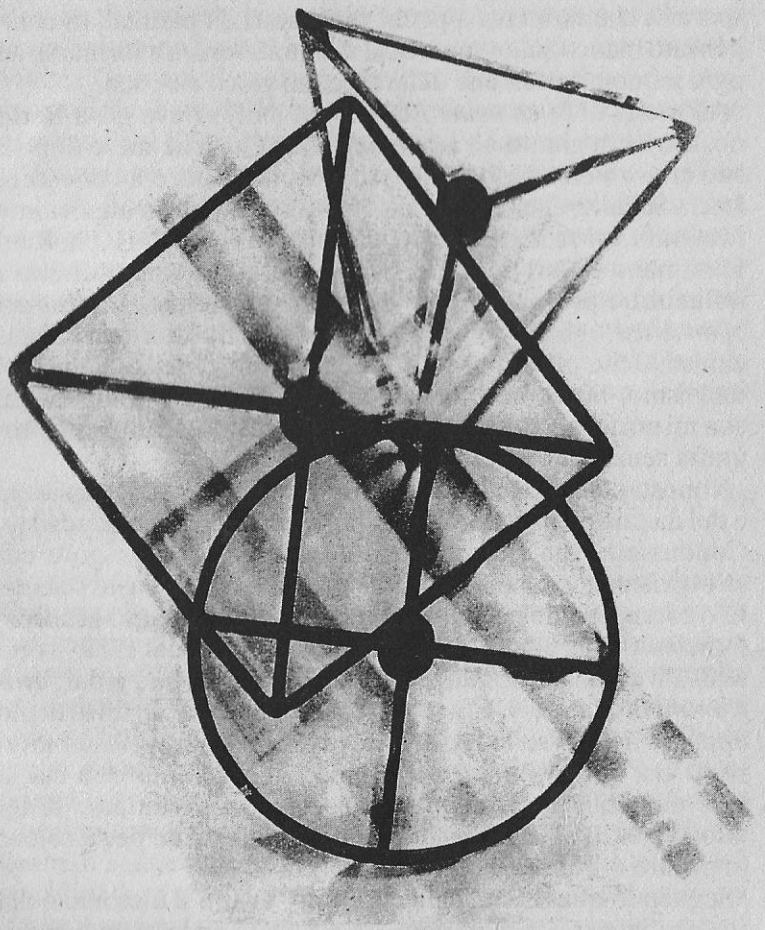
Finita la guerra, Moholy-Nagy torna a Budapest, col proposito di diventare pittore. Il 15 maggio 1919 appunta sul suo diario: «Ho imparato finalmente a capire quale è la felicità biologica nel significato completo. E adesso so che se libero le mie migliori capacità nel modo che si adatta meglio a loro allora sono sulla strada giusta per diventare pittore. Io proietto attraverso la luce e il colore, la forma, la mia vitalità, il mio potere costruttivo: facendo il pittore posso dare la vita»[11].

Ritornato a Budapest, Laszlo Moholy-Nagy entrò in contatto col gruppo d'avanguardia «Ma», che pubblicava una rivista dallo stesso titolo (che in ungherese vuol dire «oggi»). Sotto l'influenza di questo gruppo, fondato nel 1916 dal poeta e pittore Laios Kassak, Moholy, come veniva chiamato dagli amici, abbandonò il realismo espressionista e cominciò a interessarsi all'esperienza suprematista e costruttivista di Kazimir Malevic, Aleksandr Rodcenko e El Lissitzky. In questo ambito egli mette ben presto in evidenza il suo straordinario talento di artista sperimentatore, stabilendo un ottimo rapporto con Kassak col quale nel 1922 cura un'antologia di poesia e arte moderna intitolata *Buch neuer Kunstler* (*Libro dei nuovi artisti*): una sorta di anticipazione di quello che sarà *Malerei, Fotografie, Film*.

In *Buch neuer Kunstler*, dipinti di pittori d'avanguardia vengono accostati a fotografie di automobili, eliche di piroscafi, orologi, dinamo: e ciò come evidenziazione del fascino della modernità. Ma già nel suo primo incontro con l'arte d'avanguardia Moholy mostrò di seguire una propria via: il proprio particolarissimo interesse per la luce. Egli cominciò infatti a realizzare delle composizioni con diverse lastre di plastica tra-

[10] Laszlo Moholy-Nagy, *The new Vision and Abstract of an Artist*, New York, Wittenborn, 1948.

[11] Riportato in Sibyl Moholy-Nagy, *Moholy-Nagy: Experiment in Totality*, trad. it. di A. Negri (*Moholy-Nagy, la sperimentazione totale*), Longanesi, Milano, 1969, p. 28.



Laszlo Moholy-Nagy, Fotogramma, *1925.*

sparenti che montava a pochi centimetri da pannelli di compensato bianco, sulla superficie dei quali veniva a formarsi, ad ogni minima variazione della luce, un gioco cinetico.

All'uscita di *Buch neuer Kunstler* Moholy viveva già a Berlino, dove era giunto all'inizio del 1920. Qualche mese dopo il suo arrivo nella capitale tedesca, Moholy, oltre a conoscere Lucia Schultz, che sarebbe diventata sua moglie e importante fotografa, entra in contatto con i dadaisti Hannah Höch, Raul Hausmann e Kurt Schwitters. Ed è soprattutto quest'ultimo a influenzare profondamente il giovane ungherese. In *Abstract of an Artist*, egli infatti scriverà: «Sotto l'influenza dei collages cubisti, della pittura "Merz" di Schwitters e dell'audacia del dadaismo, ho cominciato a realizzare i miei fotomontaggi, che mi portarono a riscoprire la tecnica del *fotogramma* (fotografia senza macchina fotografica)».

Nonostante la grande fascinazione per l'opera di Schwitters e del dadaismo in generale, Moholy però non fu mai dadaista. Condusse le sue ricerche sempre all'interno del rigore costruttivista: di una visione tutta permeata dallo spirito scientifico connesso alle nuove tecnologie. In questo senso i suoi *fotogrammi* – che comincia a realizzare a partire dal 1922 – sono assai diversi dalle *schadografie* di Christian Schad e dai *rayogrammi* di Man Ray. Come egli stesso ha scritto, in un articolo apparso nel '23 sulla rivista americana «Broom», il suo interesse era quello di «creare composizioni luminose in cui la luce dovrebbe essere controllata come se si trattasse di un nuovo mezzo plastico, esattamente come accade per il colore in pittura o il suono nella musica».

Seguendo questa via, egli ha portato avanti il discorso della fotografia astratta a un rigore che nessun altro ha mai sperimentato. Ha fatto della luce la materia fondamentale della sua ricerca.

Alcuni anni dopo, precisamente nel 1943, in un articolo sull'«American Annual Photography», Moholy dirà che il *fotogramma* è «l'azione della luce nello spazio». «Per la prima volta – aggiunge – il *fotogramma* produce spazio senza una struttura spaziale esistente, attraverso la gamma tonale del nero e del grigio».

Laszlo Moholy-Nagy espose i suoi primi fotogrammi, insieme ai quadri, nell'inverno del '22, alla galleria «Der Sturm» di

Berlino. Era questa la sua prima mostra personale ed ebbe un grandissimo successo. Fu in quella occasione che conobbe Walter Gropius, il quale, pochi mesi dopo, lo chiamò a insegnare al Bauhaus di Weimar, dove già insegnavano personaggi come Paul Klee, Vasilij Kandinskij e Lyonel Feininger.

Moholy aveva appena ventott'anni e rimase al Bauhaus fino al 1928, fino a quando cioè non si dimise per solidarietà con Walter Gropius, costretto dalle forze conservatrici a lasciare la direzione della scuola. Cominciò a quel punto il suo peregrinare che lo portò in Olanda, a Parigi, a Londra (dove nel '36 tenne una grande mostra alla Royal Photography Society) e infine a Chicago, dove nel '37 fondò il New Bauhaus, due anni dopo ribattezzato Institute of Design, e dove il 24 novembre del 1946 morì di leucemia.

La fotografia sperimentale dopo l'avanguardia storica: la "Subjektive Fotografie"

Lentamente, tra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta la spinta creativa delle avanguardie storiche si indebolì sempre di più, fino a estinguersi negli anni della seconda guerra mondiale. Fu solo intorno al 1948 che la fotografia sperimentale poté rifare la sua comparsa, con l'esperienza del tedesco Otto Steinert (1915-1978). Il quale, attraverso la fotografia, ha tentato di superare il trauma del nazismo e di recuperare la grande lezione del Bauhaus. Un patrimonio di cui la Germania aveva ormai solo un labilissimo ricordo: moltissime lastre di Sander, come abbiamo visto, erano state distrutte e il suo libro dato alle fiamme, Erich Salomon era stato ucciso nel '44 ad Auschwitz, i fotografi dell'avanguardia e i grandi reporter costretti a emigrare. Con ciò la fotografia tedesca si era notevolmente indebolita, per cui lasciare l'attività di medico per quella di fotografo e, soprattutto, di fotografo sperimentale costituiva una grande scommessa, l'espressione di una fortissima volontà di contribuire alla rinascita della Germania.

Nel 1949 Steinert fondò il gruppo «Fotoform», che comprendeva Peter Keetman, Siegfried Lanterwasser, Wolfang Reisewiytz, Toni Schneiders e Ludwig Windstosser.

Sin dalle prime esposizioni le loro fotografie suscitarono l'entusiasmo del pubblico e, particolarmente, della critica più

avanzata. Le immagini sono rappresentazioni di oggetti luminosi in movimento, di bolle d'aria, di frammenti plastici e di altre forme astratte.

Ma Steinert, con grande lucidità, capì che per dare maggiore respiro alla ricerca fotografica bisognava allargare il campo d'azione. Bisognava, cioè, al di là dell'astrattismo puro, recuperare l'esperienza della cosiddetta «nuova fotografia» degli anni Venti nella sua complessità. In base a questa idea ritenne fondamentale creare un nuovo movimento, quello della "Subjektive Fotografie" (Fotografia soggettiva), comprendendo sotto questa espressione ogni immagine altamente individualizzata, dal fotogramma astratto alla fotografia di attualità. In esso si riconobbero, oltre ai componenti del «Fotoform», personaggi come Marta Hoepffner, Adolf Lazi, Chargesheimer, Herbert List.

La prima mostra di fotografie soggettive si tenne nel 1951, a Saarbrücken, ed ebbe un tale successo che il nome di Otto Steinert fece il giro del mondo e cominciò a essere considerato un punto di riferimento internazionale. Le fotografie di Steinert, più di tutte, colpirono subito per quella nuova forza che riuscivano a dare al bianco e nero, in un momento in cui sembrava che il colore dovesse cancellarlo. Nei montaggi luminosi e nelle solarizzazioni come nelle nature morte, nelle vedute tecnologiche e nei ritratti, egli riesce a imprimere un rigore compositivo e, al tempo stesso, una delicatezza cromatica magistrali.

Di queste foto Paolo Monti, uno dei primi fotografi italiani che fece riferimento all'esperienza della «Subjektive Fotografie», ebbe a dire: «Sono tutte *premeditate*, non documentano nulla, non raccontano nulla, sono collegate fra loro dalla forza dello stile. La realtà è solo la materia grezza per la creazione dell'immagine, che ha una sua vita propria, si esprime tutta in se stessa, in una estrema sintesi di forme. Steinert sembra realizzare alla perfezione quello che Goethe chiamava "la conquista degli oggetti attraverso l'occhio"».

Il movimento di Steinert ispirò direttamente una serie di fotografi astrattisti e più indirettamente aiutò un certo numero di personaggi emblematici della nuova fotografia internazionale. Senza il successo dell'esperienza della "Subjektive Fotografie", il cammino della nuova fotografia sarebbe stato, infatti, molto più lento e difficile.

La nuova fotografia americana

Nel 1926, un giovane del Missouri, Walker Evans (1903-1975), dopo essere stato studente alla Williams University, giunse a Parigi, per studiare alla Sorbonne e venne a conoscenza del lavoro di uno dei più grandi vedutisti della storia della fotografia, Eugène Atget (1857-1927), il quale aveva realizzato le più belle fotografie di Parigi che mai siano state fatte, nonché diverse incantevoli immagini di giardini. Da quel momento il fotografo francese diviene per Evans un costante punto di riferimento, insieme a quello di due paesaggisti americani dell'Ottocento, Timothy O'Sullivan e Matthew Brady. In Francia, il futuro grande maestro consolida anche la sua passione per Flaubert e Baudelaire, che per lui saranno sempre un preciso riferimento metodologico e spirituale. Infatti, dirà: «Flaubert mi ha fornito un metodo, Baudelaire uno spirito. Essi mi hanno influenzato in tutto». Il metodo è quello realistico e analitico, lo spirito è quello della *poetizzazione* di ogni forma di vita.

In questo modo, la cultura e la fotografia europea divengono una parte fondamentale della nuova fotografia americana di cui Evans è, insieme a Paul Strand, il principale fondatore.

Ritornato in patria, Evans comincia quella "esplorazione dell'America" che, attraverso le immagini di case e oggetti, lo porterà a rivelare agli americani se stessi, la loro idea della bellezza e dell'abitare. Porta cioè a compimento il lavoro iniziato da Strand quindici anni prima. E apre la strada alle future esperienze fotografiche di William Klein (1928), Garry Winogrand (1928-1984), Lee Friedlander (1934) e Robert Frank (1924).

Quest'ultimo è uno svizzero di Zurigo trasferitosi nel 1950 in America. Ottenuta nel 1955 una borsa dalla Fondazione Guggenheim viaggia per il paese e nel 1958 pubblica il suo celeberrimo *Gli americani*. Il libro esce dapprima in Francia con un testo di Alain Bosquet e l'anno dopo in America, con un'introduzione di Jack Kerouac[12].

[12] Lo stesso anno Il Saggiatore pubblicò un'edizione italiana, impaginata anch'essa da Robert Delpire, con testi di vari scrittori, raccolti e presentati da Alain Bosquet e Raffaele Crovi.

In America viene accolto assai negativamente dalla critica e dai "benpensanti", i quali ritengono che Frank abbia volutamente posto in risalto gli aspetti negativi del paese. I giovani invece fanno de *Gli americani* quasi un oggetto di culto, che va ad affiancarsi al libro di Klein su New York, apparso tre anni prima.

Di quest'ultimo lavoro lo stesso autore, nella nuova edizione pubblicata nel 1995 contemporaneamente da cinque editori europei, scrive:

> Quanto al contenuto: pseudo etnografia, parodia, dadaismo. Ero un etnografo fasullo in cerca delle più schiette testimonianze, dell'istantanea più cruda, del grado zero della fotografia. Avrei documentato gli orgogliosi abitanti di New York nello stesso modo in cui la spedizione di un museo avrebbe documentato gli Zulù. Parodia della cosiddetta buona fotografia e dell'informazione. Fotografare un matrimonio come se fosse un ritratto di famiglia. Mescolare l'album di famiglia col New York Daily News. E poi il Dadaismo: umorismo nero assurdo. Il libro che ne risultò urtava contro la mentalità di quarant'anni fa. Il mio approccio non era alla moda allora, come non lo è adesso.[13]

Se dal punto di vista delle motivazioni sociali ed estetiche l'approccio di Klein rimane effettivamente anticonformista, dal punto di vista più puramente formale esso è invece, all'interno della fotografia americana e internazionale, divenuto una moda. Ha cioè costituito una certa abitudine (talvolta eccessiva) all'uso del grandangolare. E ciò costituisce in qualche modo uno snaturamento della lezione di Klein, che certo era ben lontano dal voler creare un nuovo luogo comune.

Una lezione seguita con minore contraddizione è stata invece quella di Edward Weston, Ansel Adams e Minor White, da cui sono stati profondamente influenzati una serie di fotografi vedutisti che hanno cercato e ritrovato la bellezza naturale dell'America.

A partire dagli anni Trenta questi autori – Adams soprattutto – hanno saputo porre in evidenza una centralità della natura che non sembrava allora tanto fondamentale, in quanto non tutti avevano consapevolezza del profilarsi di una questione ecologica.

Da tale consapevolezza la lezione di Adams, Weston e White

[13] La nuova edizione del libro, *New York 1954.55*, è stata pubblicata nel 1995 da Marval in Francia, da Dewi Lewis Publishing in Inghilterra, da Braus in Germania, da Peliti Associati in Italia e da Lunwerg in Spagna.

ne è uscita rafforzata. Molti fotografi di paesaggio fotografano nel tentativo di salvare almeno la memoria di certi luoghi naturali. Parallelamente, un certo numero di autori che fanno capo a Robert Adams hanno affrontato in un altro modo il disastro della bellezza naturale.

> Ai nostri giorni – scrive quest'ultimo – la grandiosità del paesaggio può talvolta essere fonte di pena. [...] Il nostro sconforto di fronte alla bellezza è causato senza dubbio dal modo in cui abbiamo danneggiato il paesaggio, dalla nostra incapacità di porci dei limiti, dal fatto che solo pochi di noi possono ancora sperare di possedere un pezzo di terra intatta. In altre parole, la bellezza primordiale ci turba perché non è più genuinamente caratteristica. I luoghi incontaminati ci rattristano perché, in definitiva, non sono più veri.[14]

Da qui una nuova fotografia di paesaggio, in cui bellezza e catastrofe restano inseparate.

[14] Robert Adams, *Beauty in Photography. Essays in Defense of Traditional Values*, Aperture, New York, 1983; trad. it. a cura di Paolo Costantini (*La bellezza in fotografia. Saggi in difesa dei valori tradizionali*), Torino, Bollati, 1995, p. 8.

Cronologia

1816. Nel mese di marzo Niépce riprende i suoi tentativi di fissare chimicamente le immagini della camera oscura.
1827. Niépce realizza, su una lastra di peltro, la prima immagine fotografica della storia.
1829. Niépce e Daguerre stipulano un accordo per lo sfruttamento comune dell'invenzione della fotografia.
1833. Il 5 luglio muore Niépce.
In Brasile, il francese Antoine Hercules Florence, con un procedimento negativo-positivo, riesce a fissare le immagini della camera oscura.
1834. Fox Talbot esegue i suoi primi «disegni fotogenici».
1835. Daguerre scopre l'«immagine latente».
1838. Verso la fine dell'anno, Daguerre perfeziona la dagherrotipia.
1839. Il 7 gennaio François Arago annuncia all'Accademia delle Scienze di Parigi l'invenzione della dagherrotipia.
Lo scienziato John F.W. Herschel suggerisce a Talbot di usare come fissaggio il trisolfato di sodio, detto allora iposolfito.
A luglio Hippolyte Bayard espone a Parigi trenta fotografie ottenute con un sistema positivo-diretto da lui inventato.
1840. Verso la fine dell'anno Talbot mette a punto la tecnica del negativo, detta *calotipia*.
1841. Si aprono i primi studi per ritratti fotografici.
1843. Hill e Adamson realizzano le loro prime calotipie.
1844. Talbot pubblica *The Pencil of Nature.*
1845. Lo scrittore e critico inglese John Ruskin diventa entusiasta della fotografia.
1847. Niépce de Saint-Victor inventa il negativo su vetro all'albumina.
1848. I fratelli Langenheim (Usa) proiettano delle fotografie positive trasparenti.
1849. Brewster realizza lo stereoscopio.
Maxime Du Camp diventa fotografo e in compagnia di Flaubert viaggia nel Vicino Oriente.
1850. La tecnica del collodio umido inventata da Scott Archer che rivoluzionerà la fotografia.
1851. Scott Archer rende pubblico il suo procedimento.
Blanquart-Evrard costruisce a Lilla il suo famoso stabilimento per la stampa.
1852. Adolphe Martin crea la ferrotipia.
1853. Alla fine dell'anno, Nadar apre il suo studio fotografico.

1854. Disdéri brevetta la *carte-de-visite*, il più fortunato formato fotografico della storia.
1855. Fenton riprende le prime fotografie della guerra di Crimea.
1856. Comincia a fotografare Lewis Carroll.
1857. Il King's College organizza alcuni corsi di fotografia.
Nasce Eugène Atget.
1858. Nadar realizza le prime fotografie aeree.
1859. Mostra di fotografie al *Salon des beaux-arts.*
1860. John Mayall fotografa in formato *carte-de-visite* la regina Vittoria: comincia a diventare ricchissimo.
Sevrestre, Laisné e Le Gray fotografano le barricate garibaldine di Palermo.
1861. James Clerk Maxwell realizza il primo procedimento a colori.
1862. Disdéri pubblica *L'art de la photographie.*
1863. Carjat fotografa Baudelaire.
1866. Walter B. Woodbury inventa la *woodburytype*.
1870. Richard L. Maddox inventa le lastre secche alla gelatina.
1872. Nasce la cartolina illustrata.
1874. Nasce Lewis Hine.
1876. Nasce August Sander.
1877. L'inglese Thomson pubblica *Street Life in London*.
1878. Entrano in commercio le lastre secche alla gelatina. Comincia una nuova era della fotografia.
Muybridge fotografa i movimenti del cavallo in corsa.
1880. I fratelli Lumière aprono uno stabilimento fotografico a Lione.
1882. Marey inventa il fucile fotografico.
1888. George Eastman mette in commercio la prima Kodak.
1889. Si svolge il primo congresso internazionale di fotografia.
1890. Nasce la «Berliner Illustrierte Zeitung».
1895. Edison crea la pellicola perforata 35 mm.
1903. Nasce «Camera Work».
1905. Apre a New York la "Galleria 291".
1908. Il 22 agosto nasce Henri Cartier-Bresson.
1910. Wood fa i suoi esperimenti con l'ultravioletto e l'infrarosso.
1911. I fratelli Bragaglia realizzano le loro *fotodinamiche*.
1916. Paul Strand espone alla "291".
1918. Christian Schad realizza le sue *schadografie*.
1921. A Lucerna nasce la rivista «Camera».
Man Ray "scopre" a Parigi il *rayogramma*.
Laszlo Moholy-Nagy crea a Berlino i suoi primi *fotogrammi.*
1924. Viene presentata la Leica.
1925. Viene fondata a Berlino la rivista «Arbeiter Illustrierte Zeitung» che ospiterà i fotomontaggi di John Heartfield.
1926. Il Metropolitan Museum of Art di New York inizia la sua collezione di fotografie.
Alcune fotografie di Atget vengono pubblicate su *La révolution surréaliste*.
Nasce la società Zeiss-Ikon.
1928. A Parigi nasce la rivista «Vu» e a Berlino l'agenzia Dephot.

1929. Esce a Monaco *Antlizt der Zeit* di August Sander.
1932. Si costituisce a San Francisco il gruppo f/64, che comprende, fra gli altri, Ansel Adams, Imogen Cunningham e Edward Weston.
Nasce la Contax con ottiche intercambiabili.
1933. Esce *Paris de nuit* di Brassaï.
1935. Nasce la Farm Security Administration.
1936. Nasce «Life».
1937. Moholy-Nagy fonda a Chicago la New Bauhaus School.
1941. Esce *Let Us Now Praise Famous Men* di Walker Evans e James Agee.
1946. Si tiene al Museo d'Arte moderna di New York una mostra retrospettiva di Henri Cartier-Bresson, creduto morto.
1947. In aprile viene fondata l'agenzia Magnum.
1948. La Polaroid lancia il suo procedimento fotografico.
Viene presentata la prima Nikon 24 × 36 a telemetro.
La Hasselblad presenta a New York la sua 6 × 6 reflex.
1949. Viene fondato a Rochester l'International Museum of Photography, George Eastman House.
1952. Esce *Images à la souvette* di Henri Cartier-Bresson.
1953. Silvio Negro cura la grande mostra sull'antica fotografia romana, da cui nascerà tre anni dopo *Album Romano.*
1954. In Indocina muore Robert Capa.
1955. Einaudi pubblica *Un paese* di Paul Strand e Cesare Zavattini.
1956. Compare *New York* di William Klein.
1958. Esce *Gli americani* di Robert Frank.
1959. Steinert fonda la collezione fotografica del Folkwang Museum di Essen.
1960. Nasce *Calypso*, apparecchio stagno per fotografia subacquea, della Spirotechnique.
1963. Viene messo a punto il procedimento *cibachrome*.
1966. Nasce il Center of Photography di New York.
1971. Viene creata la Photographer's Gallery di Londra.
Il Museo d'Arte di Filadelfia dedica una grande mostra a Paul Strand.
1974. Robert Adams pubblica il suo *The New West: Landscapes Along the Colorado Front Range.*
1975. Delpire cura *Gypsies* di Josef Koudelka.
1978. Nasce la Polaroid SX70.
1979. Si tiene «Venezia. La fotografia».
1980. Esce *La camera chiara* di Roland Barthes.
1984. Muore Ansel Adams.
Viene realizzata in Francia la Missione fotografica della DATAR.
Luigi Ghirri realizza il suo «Viaggio in Italia».
1985. Nasce Torino Fotografia.
1986. Viene pubblicato *Otras Américas* di Sebastião Salgado.
1989. Si festeggiano i «centocinquant'anni della fotografia».
1993. Il Philadelphia Museum of Art presenta la grande mostra sui *Workers* di Salgado.
Esce *An Autobiography* di Avedon.
1994. Nasce l'«European Publishers Award for Photograpy».
1996. Nasce a Parigi «La maison Européenne de la Photographie».

Bibliografia

ROLAND BARTHES, *La chambre claire*, Parigi, Éditions du Seuil, 1980; trad. it. (*La camera chiara*), Torino, Einaudi, 1980.

WALTER BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,* da W. BENJAMIN, *Schriften*, Francoforte 1955; trad. it. di Enrico Filippini (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*), Torino, Einaudi, 1966.

PAOLO COSTANTINI-ITALO ZANNIER, *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia 1839/1949*, Milano, Franco Angeli, 1985.

ROBERT DELPIRE-MICHEL FRIZOT, a cura, *Histoire de voir*, Parigi, Photo Poche, 1989.

GISÈLE FREUND, *Photographie et société*, 1974; trad. it. (*Fotografia e società*), Torino, Einaudi, 1976.

MICHEL FRIZOT (a cura di), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Parigi, Bordas, 1994.

HELMUT GERNSHEIM, *The History of Photography from the Camera Obscura to the Beginning of Modern Era*, Londra, Thames and Hudson, 1969; trad. it. vol. 1 (*Le origini della fotografia*), Milano, Electa, 1981; vol. 2 (*Storia della fotografia. L'età del collodio*), Milano, Electa, 1987.

HELMUT GERNSHEIM, *Lewis Carroll Photographer*, New York, Dover Publications Inc., 1969.

HELMUT e ALISON GERNSHEIM, *L.J. M. Daguerre. The History of the Diorama and the Daguerreotype*, New York, Dover Publications Inc., 1968.

ANDO GILARDI, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Feltrinelli, 1976.

JEAN-CLAUDE LEMAGNY-ANDRÉ ROULLÉ, *Histoire de la photographie*, Parigi, Bordas, 1986; trad. it. (*Storia della fotografia*), Firenze, Sansoni, 1988.

GIOVANNI LISTA, *Fotografia e futurismo*, Milano, Multhipla, 1979.

MARINA MIRAGLIA, *Note per una storia della fotografia italiana* (1939-1911), in «Storia dell'arte italiana», vol. 9**, Torino, Einaudi, 1981.

DIEGO MORMORIO (a cura di), *Gli scrittori e la fotografia*, Roma, Editori Riuniti, 1988.

DIEGO MORMORIO, *Un'altra lontananza. L'Occidente e il rifugio della fotografia*, Palermo, Sellerio, 1996.

NADAR, *Quand j'étais photographe*, 1900; trad. it. (*Quando ero fotografo*), Roma, Editori Riuniti, 1982.

BEAUMONT NEWHALL, *Photography: Essay & Images*, The Museum of Modern Art, New York, 1980.

BEAUMONT NEWHALL, *The history of Photography*, The Museum of Modern Art, New York, 1982; trad. it. (*Storia della fotografia*), Torino, Einaudi, 1984.

GIULIANO PATTI-LICINIO SACCONI-GIOVANNI ZILIANI, *Fotomontaggio. Storia, tecnica ed estetica*, Milano, Mazzotta, 1979.

PETER POLLAK, *The Picture History of Photography: from the Earliest Beginnings to the Present Days*, New York, Abrams, 1958; trad. it. (*Storia della fotografia dalle origini a oggi*), Milano, Garzanti, 1959.

AARON SCHARF, *Art and photography*, Londra, Allen Lane The Penguin Press, 1974; trad. it. di L. Lovisetti Fuà (*Arte e fotografia*), Torino, Einaudi, 1979.

SUSAN SONANG, *On photography*, New York, Farrar, Straus e Giroux, 1973; trad. it. (*Sulla fotografia*), Torino, Einaudi, 1978.

REGISTRO INGRESSO
N. 14345

Caro lettore,
ritagli e invii in busta chiusa, dopo aver risposto alle nostre domande, la scheda allegata.
Riceverà in omaggio periodicamente il nostro catalogo.

Dove ha acquistato il libro?
☐ libreria ☐ edicola ☐ ipermercato ☐ regalo

Ritiene di aver acquistato, indipendentemente dall'opera, un prodotto editoriale:
☐ scadente ☐ mediocre ☐ buono ☐ ottimo

Barri con una X le aree di lettura che predilige:

☐ narrativa	☐ filosofia	☐ antropologia	☐ storia
☐ psicologia	☐ poesia	☐ letteratura	☐ saggistica
☐ politica	☐ fiabe	☐ teatro	☐ cucina
☐ architettura	☐ arte	☐ magia	☐ musica
☐ giallo	☐ orrore	☐ fantastico	☐ avventura
☐ fantasy	☐ fantascienza	☐ rosa	☐ archeologia

nome ..... cognome.....

età ..... professione.....

via .....n. .....

cap ..... città ..... (.....)

prefisso ..... tel.....

Spedire a: *Agenzia Diffusione Newton*
Via dei Leutari, 35 - 00186 Roma
Tel. 06/68803818

IL SAPERE
ENCICLOPEDIA TASCABILE NEWTON
diretta da Roberto Bonchio

Il sapere è un'enciclopedia scomponibile che, rispondendo a un diffuso bisogno di conoscenza, si propone di offrire al lettore volumetti agili, economici, dal linguaggio facilmente accessibile, scritti da docenti universitari e autorevoli esperti italiani e stranieri. *Il sapere* si suddivide in sette sezioni, ognuna contraddistinta da un colore diverso: scienze umane, politica economia diritto, scienze tecnologia medicina, società ambiente vita pratica, arte letteratura linguistica, storia archeologia geografia, comunicazione e spettacolo.

Sezione di scienze tecnologia medicina

DIEGO MORMORIO
STORIA DELLA FOTOGRAFIA

«L'invenzione della fotografia – ha detto lo scrittore e pittore Alberto Savinio – segna un punto di trasformazione nella storia dell'umanità, supera per certi riguardi la conquista di Costantinopoli, la scoperta dell'America, altre "chiavi di volta" della storia». La fotografia ha cambiato, infatti, il nostro modo di pensare e di comunicare: Da oltre centocinquant'anni essa è una parte fondamentale della nostra vita. È presente in ogni angolo delle città e delle nostre case. Eppure la sua storia rimane per molti ancora misteriosa. Quanti furono i suoi inventori? Quando nacque la prima fotografia a colori? Chi fece la prima fotografia aerea? Sono alcune delle tante domande alle quali questo libro dà una risposta.

Diego Mormorio, storico e critico fotografico, è direttore del Centro Studi della Fondazione Italiana per la Fotografia. Ha curato numerose mostre ed è autore di diversi libri, fra cui *Una invenzione fatale* (Sellerio, 1985), *Gli scrittori e la fotografia* (Editori Riuniti, 1989), *Un'altra lontananza. L'Occidente e il rifugio della fotografia* (Sellerio, 1996).

ISBN 88-8183-513-4

TN 124
BIBL
Società d
Tor
12

Lire 1500
Distribuzione edicole A. Pieroni - Milano